HIPÓLITO A. TAINE

FILOSOFÍA DEL ARTE

☆

TERCERA EDICIÓN

COLECCION AUSTRAL

ESPASA-CALPE, S. A.

UNA CREACIÓN
DE
ESPASA-CALPE, S. A.

La **COLECCIÓN AUSTRAL** publica:

Los libros de que se habla; los libros de éxito permanente; los libros que usted deseaba leer; los libros que aún no había leído porque eran caros o circulaban en malas ediciones y sin ninguna garantía; los libros de cuyo conocimiento ninguna persona culta puede prescindir; los libros que marcan una fecha capital en la historia de la literatura y del pensamiento; los libros clásicos —de ayer, de hoy y de siempre—. La COLECCIÓN AUSTRAL ofrece ediciones íntegras autorizadas, bellamente presentadas, muy económicas. La COLECCIÓN AUSTRAL publica libros para todos los lectores y un libro para el gusto de cada lector

---

HIPÓLITO A. TAINE

Nace el gran crítico de arte en Vouziers (Francia) el 21 de abril de 1828 y muere en París el 5 de mayo de 1893. Huérfano de padre desde los doce años, intensifica su dedicación al estudio, y después de cursar en los mejores colegios de París y en su Escuela Normal, se dedica a la enseñanza, sin abandonar la literatura. Al fin del obligado tránsito por las universidades provincianas, llegó a ser profesor de Historia del Arte en la Escuela de Bellas Artes de París, donde se gesta, a través de sus mejores años de aleccionador de juventudes, esta FILOSOFÍA DEL ARTE que hoy ofrece la COLECCIÓN AUSTRAL. Libro enjundioso, contiene toda la teoría del arte y sus mejores ejemplos. Definidor de la estética, se entremezcla a su gran filosofía la historia monumental del arte, y Taine dedica capítulos al Renacimiento, a la pintura de los Países Bajos, dejando en un ancho claro de su obra la escultura griega, a la que anima con el sentido espiritual de Grecia y la fusión de hombres y dioses que se celebró en aquel país y en aquel tiempo. La FILOSOFÍA DEL ARTE, de Taine, es muy moderna, porque se hallan en ella la idea con el nombre, el color con la anatomía, el artista y su inspiración con la vida anecdótica que vivió. Preocupado con el ideal en el arte, al que dedica uno de los tratados de esta obra llena de densidad, combate la imitación rutinaria y estimula el poder creador. Hipólito A. Taine fué además viajero por Inglaterra, por Italia y por su amada Francia, resumiendo en estudios y notas sus apreciaciones, que han dado a las bibliotecas numerosos tomos. Su obra La inteligencia le abre las puertas de la Academia, y es nombrado también profesor *honoris causa* de la Universidad de Oxford. Filósofo y crítico, la COLECCIÓN AUSTRAL, que hace tiempo publicó su Viaje a los Pirineos y Notas sobre París, hoy entrega al lector, con su FILOSOFÍA DEL ARTE, la obra en que está más resumida la personalidad del ilustre polígrafo

●

ESPASA-CALPE, S. A.

FILOSOFÍA DEL ARTE

COLECCIÓN AUSTRAL
Nº 115

ESPASA
CALPE S.A.

H. A. TAINE

FILOSOFÍA DEL ARTE

NATURALEZA Y PRODUCCIÓN DE LA OBRA DE ARTE. LA PINTURA EN EL RENACIMIENTO ITALIANO

TERCERA EDICIÓN

ESPASA-CALPE, S. A.

Ediciones populares para la

COLECCIÓN AUSTRAL

Primera edición: 10 - V - 1945
Segunda edición: 31 - XII - 1951
Tercera edición: 10 - I - 1958

Copyright by Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1958

PRINTED IN SPAIN

Acabado de imprimir el día 10 de enero de 1958

Talleres tipográficos de la Editorial ESPASA-CALPE, S. A.
Ríos Rosas, 26. — Madrid

ÍNDICE

Páginas

PREFACIO..... 13

I

TEORÍA GENERAL DEL ARTE

CAPÍTULO I

De la naturaleza de la obra de arte

I

1. Objeto de este estudio. — Método empleado. — Investigación de los conjuntos de los cuales dependen las obras de arte. — Primer conjunto: la obra total del artista. — Segundo conjunto: la escuela a que pertenece. Ejemplos: Shakespeare y Rubens. — Tercer conjunto: sus conciudadanos del siglo XVI. — 2. Tales conjuntos determinan la aparición y los caracteres contemporáneos. Ejemplos: Grecia en la antigüedad. España en el de las obras de arte. Ejemplos: la tragedia griega, la arquitectura gótica, la pintura holandesa y la tragedia francesa. — Comparación de las temperaturas y producciones físicas con las temperaturas o ambientes y las producciones morales. — Aplicación de este método a la historia del arte italiano. — 3. Fin y método de la estética. — Oposición entre el método dogmático y el histórico. — Omisión de preceptos e investigación de leyes. — Simpatía para todas las escuelas. — Analogía de la Estética y la Botánica; analogía de las Ciencias morales y las naturales..... 15

II

1. ¿Cuál es el objeto del arte? — Investigación experimental y no ideal. — Es suficiente hacer comparaciones y eliminaciones con las obras de arte. — 2. División de las artes en dos grupos: de un lado, pintura, escultura, poesía; de otro, arquitectura y música. — El objeto de la obra de arte parece ser la imitación. — Razones tomadas de la experiencia de cada día. — Razones tomadas de la historia de los grandes hombres: Miguel Ángel y Corneille. — Razones tomadas de la historia de las artes y las letras. — Pinturas antiguas de Pompeya y de Rávena. — Estilo clásico en el tiempo de Luis XIV y estilo académico en el de Luis XV. 23

III

La mera imitación no es el objeto del arte. — Pruebas aportadas por el vaciado, la fotografía y la estenografía. — Comparación entre los retratos de Denner y los de Van Dick. — Algunas artes son deliberadamente inexactas. — Comparación de las estatuas antiguas y las imágenes vestidas de España y Nápoles. — Comparación de la prosa y el verso. — Las dos *Ifigenias* de Goethe..... 29

Páginas

IV

La obra de arte no imita en los objetos más que la relación y dependencia mutua de las diferentes partes. — Ejemplos en las artes del dibujo. — Ejemplos literarios..... 31

V

1. La obra de arte no se limita a reproducir la relación entre las diferentes partes. — Alteración voluntaria de esta relación en las escuelas de más importancia. — Principio de tal alteración en Miguel Ángel y en Rubens. — Las estatuas de la tumba de los Médicis. — La *Kermesse*. — El artista altera la relación de las diferentes partes para poner de manifiesto un carácter esencial. — 2. Definición del carácter esencial. Ejemplos: el león, gran animal carnicero. Los Países Bajos, región formada por aluviones. — 3. Importancia del carácter esencial. — No se halla bastante expresado en la Naturaleza, y esto da origen al arte, encargado de sustituir a la Naturaleza. — Ejemplos de esa insuficiencia de expresión en Flandes en tiempo de Rubens y en Italia en tiempo de Rafael. — 4. Concordancia de la imaginación artística y de esta definición del arte. — Dos caracteres del talento artístico, la impresión viva y espontánea y su ascendiente sobre las impresiones contiguas. — 5. Una ojeada al camino recorrido hasta ahora. — Pasos sucesivos del método. — Definición de la obra de arte..... 33

VI

1. Dos partes de esta definición. — Cómo pueden comprenderse en ella la música y la arquitectura. — Oposición entre el primero y el segundo grupo de artes. — El primero copia dependencias orgánicas y morales; el segundo combina dependencias matemáticas. — 2. Relaciones matemáticas percibidas por el sentido de la vista. — Diversas clases de estas relaciones. — Principio de la arquitectura. — 3. Relaciones matemáticas percibidas por el sentido del oído. — Diversas clases de estas relaciones. — Principio de la música. — Segundo principio de la música: la analogía entre el sonido y el grito. — En este sentido la música se coloca en el primer grupo de las artes. — 4. La definición dada conviene a todas las artes..... 41

VII

Valor del arte en la vida humana. — Actos egoístas que tienen por objeto la conservación del individuo. — Actos sociales que tienen por objeto la conservación del grupo y de la especie. — Actos desinteresados que tienen por objeto la contemplación de las causas y esencias. — Dos caminos para llegar a esta contemplación: la ciencia y el arte. — Ventajas del arte..... 44

CAPÍTULO II

De la producción de la obra de arte

I

Ley general de la producción de la obra de arte. — Primera fórmula. — Dos clases de pruebas: una de razonamiento, otra de experiencia..... 46

II

Exposición general de la influencia del medio. — Comparación de la temperatura física y la temperatura moral. Ambas obran por eliminación y selección natural..... 49

Páginas

III

1. Exposición detallada de la influencia del medio. — 2. Caso simplificado, estado de desgracia y tristeza generales. — El artista se halla entristecido por su parte de personal desgracia. — Por las ideas tristes de sus contemporáneos. — Por su actitud para percibir el carácter saliente de los objetos, que en este caso es la tristeza. — No recibe sugestiones y enseñanzas más que de temas melancólicos. — El público no comprende más que las obras melancólicas. — 3. Caso inverso, estado de prosperidad y general contento. — 4. Casos intermedios..... 50

IV

Casos reales e históricos. — Cuatro épocas y cuatro artes principales..... 54

V

1. La civilización griega y la escultura antigua. — 2. Las costumbres griegas comparadas a las de otros pueblos contemporáneos suyos. — La ciudad. — El hombre es ocioso, ciudadano y combatiente. — El estado de guerra y el derecho de guerra en la antigüedad. — Necesidad de formar atletas. Sistema espartano de educación guerrera. — Gimnasia en el resto de Grecia. — 3. Conformidad de ideas y costumbres. — La desnudez no parece indecorosa. — Juegos olímpicos. — Orquéstrica. — El dios perfecto es un cuerpo perfecto. — 4. Nacimiento del arte estatuario. — Estatuas de los dioses. — Cómo los artistas descubren o representan el cuerpo perfecto. — Por qué basta sólo el arte estatuario. — El cuerpo no está subordinado a la cabeza. — Inmenso número de estatuas..... 55

VI

1. La civilización de la Edad Media y la arquitectura gótica. — 2. Decadencia del mundo antiguo, destrucción de las ciudades: Imperio romano. — Invasiones repetidas de los bárbaros. — Bandidaje feudal, hambre y pestes. — Desgracia universal. — 3. Efectos en los espíritus. — La tristeza y el disgusto de la vida. — La sensibilidad exaltada y el amor caballeresco. — Poder de la religión cristiana. — 4. Nacimiento de la arquitectura gótica. — Enormidad del edificio. — Semioscuridad interna y luz transformada por las vidrieras. — Simbolismo de las formas. La ojiva. — Propósito de lo gigantesco y fantástico. Universalidad de esta arquitectura..... 63

VII

1. La civilización francesa del siglo XVII y a tragedia clásica. — 2. Formación de las monarquías estables. — Los barones feudales se transforman en cortesanos. — El cortesano, servidor con honores. — El centro de la vida de corte se halla en Francia en tiempo de Luis XIV. — 3. El personaje modelo es el gran señor hombre de corte. — Su carácter. — Orgullo, valor, fidelidad, cortesía, trato social, destreza. — 4. Conformidad del carácter y el gusto reinante. — Constante preocupación de lo correcto y noble. — Artes del dibujo. — Estilo de los escritores. — La tragedia. — Atenuación de la verdad descarnada. — Regularidad de la composición. — Elocuencia de la dicción. Todos los personajes son gentes de corte. — Sentimientos aristocráticos y respeto a las buenas formas. — Importancia de la tragedia francesa en toda Europa..... 69

VIII

1. La civilización contemporánea y la música. — 2. La Revolución francesa. — El plebeyo adquiere la igualdad civil. — Las máquinas, la bue-

Páginas

na policía, la suavidad de las costumbres aumentan el bienestar. — Aumento de las necesidades y exigencias humanas. — La tradición se debilita. — Liberación y tanteo doloroso de los espíritus. —3. Influencia de este estado de cosas en los espíritus. — El personaje reinante es el ambicioso soñador y triste. — El mal del siglo. — 4. Efecto de este estado de espíritu en las obras de arte. — Nuevas formas literarias. — Poesía lírica y filosófica. — Alteraciones e innovaciones en las artes del dibujo. — Desarrollo de la música. — 5. Origen de la música en Alemania y en Italia. — Su florecimiento concuerda con la gran renovación de las ideas modernas. — Por qué la música sobresale en la expresión del sentimiento moderno. — Razones tomadas de la aptitud para imitar el grito. — Razones sacadas de la propiedad que tiene de no representar formas. — Difusión universal de la música..... 74

IX

Ley de la producción de las obras de arte. — Segunda fórmula. — Los cuatro términos de la serie. — La situación; las aptitudes y las necesidades que aquélla desarrolla; el personaje reinante; el arte que le representa o se dirige a él. Relaciones de los cuatro términos. — Empleo práctico de la ley en las investigaciones históricas..... 79

X

Aplicación a la época presente. — Renovándose el medio, el arte se renueva. — Renovación del medio contemporáneo. — Consecuencias y esperanzas para el porvenir..... 81

II

LA PINTURA EN EL RENACIMIENTO ITALIANO

Objeto de este estudio. — Ley general que gobierna la producción de la obra de arte. — Aplicación al arte italiano del Renacimiento..... 83

CAPÍTULO I

Los caracteres de la pintura italiana

1. Extensión y límites de la época clásica. — Carácter de la época precedente. — Carácter de la época posterior. — Excepciones aparentes. — Cómo se explican. — 2. Caracteres de la pintura clásica. — En qué se diferencia de la pintura flamenca. — En qué se diferencia de la pintura primitiva. — En qué se diferencia de la pintura contemporánea. — Su especial objeto es el cuerpo humano idealizado..... 83

CAPÍTULO II

La condición primaria

1. Circunstancias en que se ha producido esta pintura. — La raza. — Carácter propio de la imaginación italiana. Diferencia entre la imaginación latina y la germánica. Diferencia entre la imaginación italiana y la francesa. — 2. Concordancia de esta aptitud nativa y el medio histórico. — Pruebas. — Los grandes artistas del Renacimiento no están aislados. — El estado del arte corresponde a un cierto estado de espíritu. 89

Páginas

CAPÍTULO III

Las condiciones secundarias

1. Condiciones necesarias para la aparición de la pintura de gran estilo. — La cultura espiritual. — 2. Precocidad de la cultura moderna en Italia. — Razón de esta precocidad. — Inteligencia pronta de esta raza. — Italia menos germanizada que el resto de Europa. — 3. Comparación de Italia en el siglo XV con Inglaterra, Alemania y Francia en el mismo siglo. — Aprecio del talento y los goces del espíritu. — Los humanistas. Sus descubrimientos. — Sus escritos. — Su prestigio. — Los nuevos poetas italianos. — Su mérito. — Su gran número. — Sus éxitos. — 4. *Il cortegiano*, de Baltasar de Castiglione. — Los personajes. — El palacio. — El estrado. — Las diversiones. Las conversaciones. — El estilo. — Retratos del caballero cumplido y la dama perfecta..... 93

CAPÍTULO IV

Las condiciones secundarias

(Continuación)

1. Otra condición necesaria para la aparición de la pintura de estilo grandioso. — Las imágenes espontáneas. — 2. Comparación de Italia en el siglo XV y los pueblos modernos. — Alemania. — Afición a la filosofía abstracta. Influencia del hábito de la alta especulación en la pintura alemana. — Inglaterra. — La tiranía de los negocios. Influencias de las preocupaciones prácticas en la pintura inglesa. — Francia. — La pintura literaria por oposición a la pintura realmente pictórica. — En qué se diferencia el espíritu del siglo XIX del espíritu del siglo XV. — El trabajo, la concurrencia, la excitación en las democracias centralizadas e industriales. — 3. Italia en el siglo XV. — Las ciudades pequeñas. — El poco apego a las comodidades. Menos campo para las ambiciones. — Equilibrio de las imágenes y las ideas. — 4. El equilibrio de las imágenes y las ideas se rompe con la civilización. — La civilización moderna es insuficiente o enfermiza. — La imaginación en Italia durante el siglo XV es abundante y sana. — 5. Pruebas sacadas de los trajes y costumbres. — Las mascaradas, entradas, cabalgatas y magnificencias. — Los «triunfos» de Florencia. — 6. Preocupación del placer de la vista y, en general, del placer sensible. — Epicureísmo e incredulidad. — Juicios de Lutero y Savonarola. — Intimidad y costumbres de los Médicis. — Paganismo de la corte romana. — Cacerías y fiestas de León X. — Estado intermedio del espíritu entre la cultura escasa y la cultura excesiva..... 107

CAPÍTULO V

Las condiciones secundarias

(Continuación)

1. Tercera condición de la pintura. — Circunstancias que han llevado el arte a la representación del cuerpo humano. — 2. Los caracteres italianos en la época del Renacimiento. — Costumbres que los produjeron. — Carencia de justicia y de policía. — La apelación a la fuerza y a la defensa propia. — Asesinato y vías de hecho. — Oliveretto de Fermo y César Borgia. — Teoría del homicidio y la traición. — *El príncipe*, de Maquiavelo. — Consecuencia de tales costumbres en relación con los caracteres. Desarrollo de la energía, hábito de las pasiones trágicas. — 3. Benvenuto Cellini. — Fuerza del temperamento. — Riqueza de las

Páginas

facultades. — Brío y alegría expansiva. — Viveza de imaginación. — Violencia e impetuosidad en la acción. — 4. Cómo estas costumbres y caracteres preparan a los hombres para comprender la representación del cuerpo humano. — Experiencia propia y continua de la parte corporal. — Aptitud para comprender las formas fuertes y sencillas. — Sensibilidad para la belleza. — La vida y aficiones de un italiano del Renacimiento..... 123

CAPÍTULO VI

Las condiciones secundarias

(Continuación)

1. Resumen de las circunstancias señaladas. — Nacimiento espontáneo y universal de las artes del dibujo. — No son más que una parte de la decoración general. — Cuadros vivos en las calles. — El triunfo de la edad de oro. — Las canciones de carnaval. — *El triunfo de Baco* y *Ariadna*. — 2. Condiciones generales necesarias para la producción de todas las grandes obras. — La originalidad personal. La asociación simpática. — Ejemplos. — Los puritanos, fundadores de los Estados Unidos. — Los ejércitos franceses durante la Revolución. — 3. Un taller en Italia durante el Renacimiento. — El artista, aprendiz y compañero. — Las compañías de maestros. — Las cenas de El Caldero. — Las mascaradas de La Paleta. — El espíritu municipal. — Fiestas en Florencia para el recibimiento de León X. — Fiestas, encargos y rivalidades de los barrios y corporaciones. — 4. Comprobación de la ley indicada. Variaciones correspondientes del medio y del arte. — La escuela mística. — La escuela naturalista y la imaginación exacta. — La escuela naturalista y la invención de la forma ideal. — La escuela de Venecia. — La escuela de los Carracci. — La antigua Grecia. — La importación del arte en los países extranjeros. — La relación indicada no es accidental, sino necesaria..... 149

PREFACIO

Las diez lecciones que siguen (1) son el resumen de un curso explicado en la Escuela de Bellas Artes. Si todo el trabajo del curso estuviese impreso, llenaría once gruesos volúmenes. No he osado condenar al lector a tan extensa lectura, y he compendiado únicamente las ideas generales de mis explicaciones. Si en toda investigación el hallar estas ideas es el objeto principal del esfuerzo, aquí, más que en parte alguna, deben quedar bien definidas. Porque entre todas las obras humanas la obra de arte parece la más fortuita. Tentados nos sentimos a creer que nace a la ventura, sin razón ni ley, entregada al acaso, a lo imprevisto, a lo arbitrario. Cierto es que el artista cree según su fantasía, que es absolutamente personal; cierto es que el público aplaude conforme a su gusto, que es pasajero; la imaginación del artista y la simpatía del público son ambas espontáneas, libres y, a primera vista, tan caprichosas como el soplo del viento. Sin embargo, ambas cosas —lo mismo que el soplo del viento— están sujetas a condiciones precisas y a leyes determinadas. Tratar de deslindarlas puede ser de alguna utilidad.

---

(1) En el presente volumen y en el número 505 de la Colección Austral (N. del E.).

I

TEORÍA GENERAL DEL ARTE

CAPÍTULO I

DE LA NATURALEZA DE LA OBRA DE ARTE

Señores:

Dos cosas deseaba pediros al comenzar este curso: primeramente, atención; después, y sobre todo, benevolencia. La acogida que me dispensáis me asegura que me otorgaréis ambas. Y por ello, efusivamente y con sinceridad, os doy las gracias por anticipado.

El asunto de que pienso hablaros este año es la historia del arte y, en especial, de la pintura en Italia. Antes de entrar en lo que constituye el curso propiamente dicho desearía indicaros el método y el espíritu que me guía.

I

El punto de partida de dicho método consiste en reconocer que la obra de arte no se produce aisladamente, y que, por tanto, es preciso buscar el conjunto, la totalidad de que depende y que al propio tiempo la explica.

Este primer paso no es difícil. Bien a las claras se ve que una obra de arte —cuadro, tragedia, estatua— pertenece a un conjunto, a un todo, que es la obra total de su autor. Ésta es una consideración elemental. Todos sabemos que las diversas obras de un artista tienen entre sí cierto parentesco, como hijas del mismo padre; es decir, que hay en ellas muchas semejanzas fáciles de advertir.

Ya sabéis que cada artista emplea su estilo propio, un estilo que se muestra en todas sus obras. Si se trata de un pintor, tiene determinado colorido, rico o apagado; sus tipos predilectos, nobles o vulgares; sus actitudes, su modo especial de componer y aun los mismos procedimientos de ejecución; su empaste, su modelado, sus colores, su manera, en una palabra. Si es un escritor, advertimos que sus personajes son violentos o apacibles; sus intrigas, sencillas o complicadas; sus desenlaces, trágicos o cómicos; sus efectos literarios, sus períodos y hasta un vocabulario propio. Tan cierto es lo que decimos, que si una persona entendida se encuentra ante una obra sin firma de algún artista eminente, puede conocer quién es su autor casi sin temor a equivocarse. Si tiene más práctica, unida a un delicado tacto, dirá a qué época del artista, a qué período de su formación pertenece la obra de arte que se halla ante su vista.

Éste es el primer conjunto, la primera totalidad a que debe referirse la obra de arte. Ahora nos ocuparemos del segundo.

El propio artista, juntamente con la obra total que ha producido, no se halla aislado. Hay un conjunto, más amplio, en el cual queda comprendido: me refiero a la escuela y grupo de artistas del tiempo y del país a que dicho autor pertenece. Así, podemos observar en torno a Shakespeare —que a la primera ojeada parece un astro radiante caído milagrosamente en la tierra, un aerolito mensajero de otros mundos— todo un numeroso grupo de dramaturgos extraordinarios: Webster, Ford, Massinger, Marlowe, Ben Jonson, Fletcher y Beaumont, que escribieron en el mismo estilo y con el mismo espíritu que Shakespeare. Su teatro presenta las mismas características que el de este autor. Encontraréis en él los mismos personajes violentos y terribles, idénticos desenlaces inesperados y sangrientos; las mismas pasiones súbitas y desenfrenadas; el mismo estilo desordenado, extraordinario, excesivo y espléndido; el mismo sentimiento exquisito y poético del campo y del paisaje; los mismos tipos delicados de mujeres profundamente enamoradas.

De análoga manera, Rubens parece un ser único, sin precursores ni sucesores. Pero, yendo a Bélgica, basta visitar las iglesias de Gante, de Bruselas, de Brujas o de Amberes para encontrar un numeroso grupo de pintores

cuyo talento es muy semejante al de Rubens. Crayer, en primer término, que en su tiempo fué considerado como su rival; Adam van Noot, Gerardo Zeghers, Rombouts, Abraham Jansens, Van Roose, Van Thulden, Juan van Oost y otros más conocidos, Jordaens y Van Dyck, los cuales concibieron la pintura con un mismo espíritu y que, a pesar de notables diferencias, conservan entre sí un aire de familia. Lo mismo que Rubens, se han complacido pintando la carne sana y en flor, el rico estremecimiento palpitante de la vida, la pulpa rosada y sensible que se muestra con incomparable opulencia en la envoltura del ser animado; los tipos reales y los de brutal expresión en muchas ocasiones; el empuje y el abandono del movimiento en toda su libertad; las espléndidas telas brillantes y recamadas; los reflejos de la púrpura y de la seda; el derroche de paños violentamente agitados o retorcidos. Actualmente todo este grupo de pintores queda oscurecido por la gloria de Rubens; pero para comprender a éste profundamente hemos de abarcar con nuestra mirada todo el haz de pintores entre los cuales sobresale como un tallo más alto, esa familia de artistas de la cual es el más ilustre representante.

Hemos dado un segundo paso, pero nos falta el tercero. Esa familia de artistas está comprendida en un conjunto más vasto: en el medio que le rodea y cuyos gustos comparte. Porque hemos de considerar que el estado de las costumbres y el estado de espíritu es el mismo para el público y para los creadores del arte, puesto que éstos no son hombres aislados. Llega hasta nosotros su voz solitaria a través de la distancia de los siglos; pero junto a esta sonora voz vibrante, que hiere nuestros oídos, percibimos sordo murmullo, vago rumor, la voz inmensa, infinita y múltiple de todo un pueblo que entonaba con los artistas un canto unísono. Sólo esta armonía les ha hecho grandes, y no podía ser de otra suerte. Fidias, Ictino, los hombres que hicieron el Partenón y el Júpiter Olímpico habían de ser, como los demás atenienses, ciudadanos libres, paganos, educados en la palestra, acostumbrados a luchar y a ejercitarse desnudos, habituados a deliberar y a votar en la plaza pública; con las mismas costumbres, los mismos intereses, las mismas ideas, las mismas creencias; hombres de la misma raza, de la misma educación, de la misma lengua, de tal suerte que, en todos los pun-

tos más importantes de la vida, eran semejantes a sus espectadores.

Esta compenetración se hace más palpable si consideramos tiempos más cercanos, por ejemplo, la época española de mayor esplendor, que comprende desde el siglo XVI hasta mediar el XVII. Éste es el período de los grandes pintores: Velázquez, Murillo, Zurbarán, Francisco de Herrera, Alonso Cano, Morales; la época de los grandes poetas: Lope de Vega, Calderón, Cervantes, Tirso de Molina, fray Luis de León, Guillén de Castro y tantos otros. Ya sabéis que España durante este tiempo era monárquica y católica; que venció a los turcos en Lepanto; que desembarcaba en África, donde tenía posesiones; que combatió a los protestantes en Alemania, persiguiéndoles en Francia y atacándoles en Inglaterra; que convertía y sometía a los idólatras del nuevo mundo y expulsaba de su seno a judíos y moros; que fortalecía sus creencias contemplando autos de fe; que prodigaba las flotas, los ejércitos, el oro y la plata de América, la preciosa sangre de sus hijos —la sangre que hacía latir su corazón— en permanentes Cruzadas, tan numerosas y gigantescas, mantenidas con tal fanatismo y obstinación, que al cabo de siglo y medio cayó exánime a los pies de Europa; pero con tal entusiasmo, con tan glorioso resplandor, con tan fervoroso anhelo nacional, que los súbditos españoles, devotos de la monarquía, en la que toda su fuerza quedaba representada, y leales a la causa a que consagraron sus vidas, no tenían otro anhelo que exaltar la religión y la realeza, formando en torno al trono y al altar un coro de fieles, de combatientes y de adoradores.

En esta monarquía de inquisidores y de cruzados, donde aún alientan los esforzados sentimientos caballerescos, las sombrías pasiones, la ferocidad, la intolerancia y el misticismo de la Edad Media, los artistas más sublimes son los hombres que han poseído en más alto grado las facultades, los sentimientos y las pasiones del público que les rodeaba. Los poetas más célebres, Lope de Vega y Calderón, han sido soldados aventureros, voluntarios de la *Armada*, duelistas y enamorados, tan místicos en su amor como los poetas y los Quijotes en los tiempos feudales; católicos exaltados hasta un grado tal, que uno de ellos, al fin de su vida, se convierte en familiar de la Inquisición, otros se consagran al estado eclesiástico, y el

más ilustre de todos, Lope de Vega, celebrando una misa se desmaya al considerar la pasión y martirio de Jesucristo.

En todas partes hallaríamos ejemplos semejantes de la armónica alianza que se establece entre el artista y sus contemporáneos. De manera que puede asegurarse que, si queremos entender profundamente su talento y sus predilecciones, los motivos que le impulsaron a escoger determinado género pictórico o literario, la preferencia por este tipo o aquel colorido, la tendencia a representar determinadas pasiones, hemos de hallar la clave en el ambiente general, en el tono de las costumbres y del espíritu público.

Llegamos, pues, a establecer la siguiente regla: Para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es preciso representarse, con la mayor exactitud posible, el estado de las costumbres y el estado del espíritu del país y del momento en que el artista produce sus obras. Ésta es la última explicación: en ella radica la causa inicial que determina todas las demás condiciones. Verdad es ésta, señores, que confirma la experiencia, porque recorriendo las principales épocas de la historia del arte podemos observar que las artes nacían o morían al mismo tiempo que aparecían o desaparecían ciertos estados de espíritu y de costumbre, con los cuales el arte estaba íntimamente ligado.

La tragedia griega, por ejemplo, la de Esquilo, Sófocles y Eurípides, aparece en el momento de la victoria de los griegos sobre los persas, en la época heroica de las pequeñas ciudades republicanas, en el tiempo del supremo esfuerzo que les hace conquistar su independencia y un puesto preeminente en el universo civilizado. Y vemos desaparecer la tragedia al mismo tiempo que la independencia y el heroísmo, cuando los caracteres se rebajan y la conquista macedónica entrega Grecia a los extranjeros.

Lo mismo sucede con la arquitectura gótica, que se desarrolla con el definitivo establecimiento del régimen feudal, en aquella especie de semirrenacimiento del siglo XI, cuando la sociedad, libre de las invasiones de los normandos y a salvo del bandidaje, comienza a organizarse; y la vemos desaparecer al mismo tiempo que se desmorona el régimen militar de la nobleza independiente, junto con las costumbres propias de esta organización,

que se deshacen con el advenimiento de las monarquías absolutas en el siglo XV.

De análoga manera la pintura holandesa —que florece en el momento glorioso en que Holanda, por un esfuerzo de perseverancia y de valor, logra libertarse de la dominación española, lucha contra Inglaterra de igual a igual y se convierte en el país más rico, más libre, más industrioso y más próspero de toda Europa— decae luego, al comenzar el siglo XVIII, cuando Holanda, que ocupaba el primer puesto, deja que Inglaterra se le arrebate, y queda reducida a no ser más que una casa de banca y de comercio bien montada, bien administrada, tranquila, donde los hombres pueden vivir cómodamente como reposados burgueses, país donde no existen ni las grandes emociones ni las ambiciones desmesuradas.

También la tragedia de Francia aparece en el momento en que la monarquía noble y regular establece, en el reinado de Luis XIV, el imperio de las buenas maneras, la vida de corte, la bella representación, la elegante domesticidad aristocrática, y desaparece cuando la sociedad nobiliaria y las costumbres de las antecámaras son abolidas por la Revolución.

Desearía mostraros, con una comparación, la influencia del estado de las costumbres y del estado del espíritu sobre las bellas artes. Si, partiendo de un país meridional, os encamináis hacia el Norte, advertiréis que entrando en determinada zona se ve comenzar una especie particular de cultivos y que aparecen nuevas plantas: primero encontraréis el áloe y el naranjo; un poco después, el olivo y la viña; más lejos el roble y la avena; luego, el abeto, y, por fin, los musgos y los líquenes. Cada zona tiene su cultivo propio y su especial vegetación; ambos comienzan donde la zona da principio y terminan con ella, estándole completamente subordinados. Esa zona es la condición esencial de la vida de tales plantas, y según exista o no, las plantas aparecen o desaparecen. Pero, ¿qué es la zona sino cierta temperatura, tal grado de calor y de humedad, en una palabra, cierto número de circunstancias ambientes análogas en su género a lo que llamábamos hace poco el estado general de espíritu y de las costumbres? De igual manera que la temperatura física, con sus variaciones, determina la aparición de tales o cuales plantas, existe una especie de temperatura, de clima

moral, que con sus variaciones determina la aparición de ciertas manifestaciones artísticas. Y así como se estudia la temperatura física para comprender la aparición de tal o cual especie de plantas, el maíz o la avena, el áloe o el abeto, se debe estudiar la temperatura moral para comprender el porqué de la aparición de cualquier especie de arte, la escultura pagana o la pintura realista, la arquitectura gótica o la literatura clásica, la música voluptuosa o la poesía idealista. Las producciones del espíritu humano, como las de la Naturaleza, sólo pueden explicarse por el medio que las produce.

He aquí el estudio que me propongo realizar ante vosotros en este curso, ocupándome de la pintura en Italia. Trataré de resucitar ante vuestra presencia el medio místico donde produjeron sus obras Giotto y el Beato Angélico, para lo cual os leeré trozos de las obras de poetas y escritores donde se manifiesta el concepto que los hombres de aquellos tiempos tenían respecto a la felicidad y la desgracia, el amor y la fe, el Cielo y el Infierno, todos los grandes intereses de la existencia humana. Estos documentos los encontramos en las poesías de Dante, de Guido Cavalcanti, de los religiosos franciscanos, en la *Leyenda Dorada*, en la *Imitación de Cristo*, en las *Fioretti* de San Francisco, en los historiadores como Dino Compagni, en la extensa colección de cronistas coleccionados por Muratori, los cuales pintan con tanta ingenuidad las violencias y las rivalidades de aquellas pequeñas repúblicas.

Después, y de manera análoga, trataré de componer ante vuestros ojos el medio pagano, donde ciento cincuenta años más tarde han florecido Leonardo de Vinci, Miguel Ángel, Rafael, Ticiano. Para conseguir esta reconstrucción os leeré, ya en las Memorias de los contemporáneos de estos artistas, de Benvenuto Cellini, por ejemplo, ya en diversas crónicas que cuentan día por día lo sucedido en Roma y en las ciudades más importantes de Italia, ya en las comunicaciones de los embajadores, ya en las descripciones de las fiestas, de mascaradas, de entradas triunfales, pasajes notables que os darán idea de la brutalidad, la sensualidad, el brío que reinaba en las costumbres y, al mismo tiempo, el poderoso sentido poético y literario, los gustos pintorescos, los instintos decorativos, la necesidad de esplendor externo que se encon-

traban entonces tanto en el pueblo y el vulgo ignorante como en los nobles y la gente de letras.

Supongamos ahora, señores, que tenemos éxito en estas investigaciones y que llegamos a marcar con perfecta claridad los diversos estados de espíritu que han dado como consecuencia el nacimiento de la pintura italiana, su desarrollo, su esplendor, sus variedades y su decadencia. Supongamos también que logre el mismo resultado con relación a otras épocas, a otros países, a las diferentes manifestaciones del arte: la arquitectura, la pintura, la escultura, la poesía y la música. Supongamos que, como consecuencia de todos estos descubrimientos, se consigue definir la naturaleza de cada una de las artes y establecer las condiciones de su existencia. Habremos conseguido entonces tener una explicación completa de las bellas artes y del arte en general, es decir, una filosofía de las bellas artes, lo que, en otros términos, se llama una *estética*. Ésta es nuestra deliberada aspiración. Pero tal estética es moderna y se diferencia de la antigua en que es histórica, no dogmática; es decir, que no impone preceptos, sino que señala leyes. La antigua estética daba de antemano la definición de lo bello, y decía, por ejemplo, que lo bello era la expresión del ideal moral, o bien la expresión de lo invisible, o que lo bello no era sino la expresión de las pasiones humanas; después, como si tal definición fuese el artículo de un código, absolvía, condenaba, amonestaba y guiaba.

Me encuentro, por mi parte, muy satisfecho de no tener la responsabilidad de tan ardua empresa; no pretendo guiaros, porque me encontraría metido en un verdadero laberinto. Entre mí suelo decir algunas veces que todos esos preceptos se pueden encerrar en dos: el primero, tener la fortuna de nacer con genio, asunto que concierne a vuestros padres y que, por tanto, no es cosa mía; el segundo, tener la perseverancia de trabajar sin desaliento hasta dominar el arte, asunto vuestro exclusivamente y en el que tampoco tengo que mezclarme. Mi único deber consiste en exponeros los hechos y mostraros cómo se han producido. El método moderno que trato de seguir, y que empieza a introducirse en todas las ciencias morales, consiste en considerar las obras humanas, particularmente las obras de arte, como hechos y productos cuyas causas hay que investigar y cuyos caracteres

es preciso conocer; nada más que esto. Comprendida de esta manera, la ciencia no proscribe ni perdona: consigna y explica. Jamás os dirá: «Despreciad el arte holandés, que es esencialmente grosero, y guardad vuestra admiración para el arte italiano.» Tampoco será su consejo: «Despreciad el arte gótico, creación enfermiza, y consagrad vuestra admiración al arte griego.» La moderna estética deja que cada uno siga libremente sus predilecciones particulares, que escoja lo que está más en armonía con su temperamento, que el estudio más atento y delicado se consagre a lo que prefiera el espíritu de cada cual.

Esta nueva ciencia mira con simpatía todas las formas del arte y todas las escuelas, aun las que parecen más opuestas entre sí; las acepta como otras tantas manifestaciones del espíritu humano, y encuentra que cuanto más numerosas y contrarias son, mayor número y variedad de frutos del espíritu muestran. Procede como la botánica, que estudia con el mismo interés unas veces el laurel y el naranjo, otras el olmo y el abeto. Casi podríamos considerarla como una especie de botánica, aplicada, no a las plantas, sino a las obras humanas.

En este respecto, sigue el movimiento general que aproxima cada día más las ciencias morales a las ciencias de la Naturaleza y que, al mismo tiempo que da a las primeras los principios, procedimientos y direcciones de las segundas, les comunica idéntica solidez y les asegura progresos iguales.

II

Desearía emplear inmediatamente este método ante la primera pregunta y la más importante con que se inicia un curso de estética: la definición del arte. ¿Qué es el arte? ¿Cuál es su naturaleza?

En vez de imponeros una fórmula, voy a presentaros hechos palpables, porque aquí hay hechos, como en todas partes: hechos positivos y que pueden ser observados si consideramos las *obras de arte* ordenadas por familias en los museos y las bibliotecas, como las plantas en un herbario o los animales en una galería de historia natural. Se puede aplicar el análisis a unos y otros; investigar lo que es una obra de arte en general como se estudia lo que es una planta o un animal en el mismo sentido. En

el primer caso, como en el segundo, no es preciso salir de la experiencia, y toda la operación consiste en descubrir, por medio de numerosas comparaciones y eliminaciones progresivas, los caracteres comunes que corresponden a todas las obras de arte, al mismo tiempo que los rasgos distintivos que diferencian las obras de arte de los demás productos del espíritu humano.

Para esto, de las cinco bellas artes, que son la poesía, la escultura, la pintura, la arquitectura y la música, prescindamos de las dos últimas, en las cuales la explicación sería más difícil; más adelante las estudiaremos; consideraremos, de momento, sólo las tres primeras. Todas ellas tienen un carácter común, puesto que, como podéis observar, todas son, en mayor o menor grado, *artes de imitación*.

A la primera ojeada parece que éste es su carácter esencial y que su objeto es la pura imitación, tan perfecta como sea posible. Porque bien claro está que una estatua es la imitación acabada de un hombre que parezca verdaderamente vivo; que un cuadro tiene por objeto representar, ya figuras reales con las actitudes también reales, ya el interior de una casa o bien un paisaje como los que la Naturaleza produce. No es menos claro que un drama o una novela tratan de representar exactamente caracteres, hechos, palabras reales, y de darnos su imagen tan precisa y tan fiel como sea posible. En efecto: cuando la imagen es insuficiente o inexacta decimos al escultor: «No es así como se modela ese torso o esa pierna», o advertimos al pintor: «Las figuras del segundo término son demasiado grandes; el colorido de aquellos árboles es falso.» Y decimos al escritor «que nadie piensa ni siente como piensan y sienten sus personajes».

Pero aún hay pruebas más convincentes, y en primer lugar la experiencia de cada día. Si nos fijamos en lo que sucede en la vida de un artista, notamos que generalmente se divide en dos partes. Durante la primera, que es la juventud y la madurez de su talento, estudia las cosas directamente, lleno de fervor y minuciosidad; las tiene siempre ante sus ojos, se afana y se atormenta para expresarlas con acierto, las representa con una escrupulosa fidelidad, a veces excesiva. Cuando llega a cierto período de su vida, cree conocerlas bien y no encuentra nada nuevo en su estudio: abandona el modelo vivo y,

valiéndose de las recetas que ha ido elaborando en el transcurso de su experiencia, hace un drama o una novela, un cuadro o una estatua. La primera época corresponde a la verdadera emoción: la segunda, al amaneramiento y la decadencia. Si consideramos la vida de los hombres más grandes, casi nunca dejamos de encontrar esas dos etapas. La primera en Miguel Ángel ha sido muy larga y ha pasado de los sesenta años; todas las obras que han llenado este período de su vida están henchidas del sentimiento de la fuerza y la heroica grandeza. El artista, poseído de esta pasión, no vive más que para ella. Sus disecciones numerosas, sus dibujos innumerables, el constante análisis de su propio corazón, el estudio de las trágicas pasiones y su expresión corporal no son para Miguel Ángel más que los medios de manifestar al exterior la energía militante, de la cual es ferviente enamorado. Y esta idea desciende de los muros y las bóvedas de la Capilla Sixtina sobre todo aquel que penetra en ella. Pero si entráis después en la capilla Paulina y consideráis las obras de su vejez, la *Conversión de San Pablo* y la *Crucifixión de San Pedro*, y aun el mismo *Juicio Final*, que pintó a los sesenta y siete años, los inteligentes en la materia —y aun los que no lo son— notarán en seguida que los dos frescos están pintados con receta; que el artista posee cierto número de fórmulas que utiliza a sabiendas; que multiplica las extraordinarias actitudes, los escorzos violentos, y que la invención potente, la realidad, la pujanza del corazón, la perfecta verdad que llenaban sus primeros cuadros han desaparecido, por lo menos en parte, bajo el abuso de los procedimientos, las habilidades del oficio, y que si el autor aún es superior a los demás, es muy inferior a sí mismo.

La misma observación podemos hacer en la vida de nuestro Miguel Ángel francés. En sus primeros años, Corneille se vió arrebatado también por el sentimiento de la fuerza y del heroísmo moral. Los encontró a su alrededor en las vigorosas pasiones que las guerras de religión habían legado a la nueva monarquía, en las audaces aventuras de los duelistas, en el altivo sentimiento del honor que llenaba las almas aún feudales, en las sangrientas tragedias que las conspiraciones de los príncipes y las ejecuciones de Richelieu ofrecían como espectáculo a la corte; entonces creó personajes como Jimena y el Cid,

como Poliuto y Paulina, como Cornelio, Sertorio, Emilio y los Horacios. Más tarde fabricó *Pertharites*, *Atila* y tantas lamentables obras, donde las situaciones forzadas llegan hasta lo espantoso y la generosidad se desvanece en medio de enfáticos discursos. En este tiempo los modelos vivos que había contemplado no llenaban ya la escena del mundo, o, al menos, él no los buscaba, no renovaba su inspiración. Escribía con receta, aprovechando el recuerdo de los procedimientos que en otra ocasión halló en el calor del entusiasmo, a fuerza de teorías literarias, de disertaciones, de distingos acerca de las peripecias teatrales y de las licencias dramáticas. Se copiaba y se deformaba exagerándose. La habilidad, el cálculo y la rutina habían reemplazado a la contemplación directa y personal de las grandes emociones y de los valerosos hechos. Ya no creaba: fabricaba.

Y no sólo la historia aislada de algún grande hombre nos muestra la necesidad de imitar el modelo vivo y tener vueltos los ojos hacia la Naturaleza; la misma conclusión sacaríamos de la historia de una gran escuela artística. Todas ellas, y creo que en esto no hay excepción, degeneran y perecen precisamente por el olvido de la imitación cuidadosa y el abandono del modelo del natural. En pintura acontece esto con los especialistas de la musculatura y de las actitudes descoyuntadas que han imitado a Miguel Ángel; con los entusiastas de las decoraciones teatrales y las carnosas redondeces que han sucedido a los grandes venecianos, y con los pintores académicos o de *boudoir* con que termina la pintura francesa en el siglo XVIII. Esto mismo se observa en literatura con los versificadores y retóricos de la decadencia latina, con los dramaturgos declamadores sensuales con que finaliza el teatro inglés y con los fabricantes de sonetos, agudezas y enfáticas peroraciones de la decadencia italiana.

En todos estos ejemplos elegiré dos absolutamente convincentes. El primero es la decadencia de la pintura y la escultura en la antigüedad. Basta, para tener la impresión justa de lo que digo, visitar sucesivamente Pompeya y Rávena. En Pompeya, las pinturas y esculturas son del siglo I. En Rávena, los mosaicos son del siglo VI y datan de los tiempos del emperador Justiniano. Durante este intervalo de quinientos años, el arte se ha perdido irremediablemente, y la decadencia viene, en absoluto, por

abandonar el estudio del natural. Todavía en el siglo I subsistían las costumbres de la palestra y los gustos paganos. Los hombres llevaban vestiduras holgadas, de las que se despojaban fácilmente, frecuentaban los baños, se ejercitaban desnudos, asistían a las luchas del circo, contemplaban aún, con mirada inteligente y benévola, las varias actitudes del cuerpo desnudo en movimiento. Los escultores, los pintores, los artistas de entonces, rodeados de modelos desnudos o, cuando menos, casi desnudos, podían reproducirlos en sus obras. Ésta es la razón de encontrar en Pompeya, en los muros de los pequeños oratorios, en los patios interiores, acabadas imágenes de hermosas mujeres que danzan, de jóvenes héroes audaces y altivos, robustos pechos, ligeros pies, las innumerables formas y actitudes del cuerpo humano reproducidas con tal perfección y facilidad que ni aun el más concienzudo y paciente estudio de nuestros días llegaría a igualar.

Durante los cinco siglos que siguen, poco a poco cambia toda la vida. Desaparecen las costumbres paganas, la afición a la palestra, el amor al desnudo. Ya no se exhibe el cuerpo, sino que se oculta bajo complicadas vestiduras, deslumbradores bordados, telas de púrpura y todas las magnificencias de Oriente. No se aprecia ya al atleta o al efebo, sino al eunuco, al escriba, a la mujer, al monje. El ascetismo avanza día a día y con él progresan los vagos ensueños, las vanas disputas, el triunfo de los papelotes y del *ergo*. Los ramplones charlatanes del Bajo Imperio reemplazan a los valientes luchadores griegos, a los rudos combatientes romanos. Gradualmente va siendo cada vez más difícil el conocimiento y el estudio del modelo desnudo. Ya no se encuentra en la vida como en anteriores épocas; sólo quedan las obras de los antiguos maestros, y a ellas se recurre, copiándolas únicamente. Pronto se hacen sólo copias de copias, y así se continúa mucho tiempo. Cada generación se aleja un grado más del original. Ya no tiene el artista pensamiento ni sentimiento propios; es una máquina de calcar. Los padres de la Iglesia declaran que éste no inventa nada, sino que copia fielmente, según las leyes de la tradición y de la autoridad, las líneas prescritas.

Este divorcio del artista y el modelo conduce el arte al estado que se manifiesta en Rávena. Al cabo de cinco siglos no se representa al hombre más que de pie o sen-

tado, porque las otras actitudes parecen extraordinariamente difíciles, y el artista no acierta a copiarlas. Las manos y pies son rígidos y como tronchados; los pliegues de los paños, como si fuesen de madera: los personajes semejan muñecos, en los que los ojos han invadido toda la cabeza. El arte, como un enfermo atacado de mortal consunción, languidece rápidamente y está próximo a morir.

En un arte distinto, en nuestro propio país y en un siglo próximo al nuestro, encontramos una decadencia parecida, resultado de motivos análogos. En el siglo de Luis XIV la literatura alcanzó un estilo perfecto de tal fuerza, precisión y sobriedad como no hay otro ejemplo, y el arte teatral, sobre todo, supo encontrar una lengua y una versificación que todos los pueblos de Europa reconocieron como una obra maestra del espíritu humano. Era que los escritores tenían a su alrededor los modelos que no cesaban de observar. Luis XIV hablaba a la perfección, con una dignidad, una elocuencia y una majestad absolutamente regias. Sabemos además, por las cartas, los documentos, las Memorias de los personajes de la corte, que el tono aristocrático, la continua elegancia, la propiedad en las expresiones, la nobleza de las maneras, el arte del buen decir se encontraban tanto entre los cortesanos como en el monarca, de modo que el escritor que les frecuentaba no tenía más que rebuscar en su memoria y propia experiencia para encontrar los más escogidos materiales de su arte.

Al cabo de un siglo, entre Racine y Delille, se ha realizado un gran cambio. Aquellos versos y aquellos discursos habían excitado tal admiración que, en vez de continuar observando intensamente los personajes reales, los escritores se limitaban a estudiar las tragedias en que aquellos hombres estaban retratados. Eran los escritores y no los hombres lo que se había tomado por modelo. De este modo fabricaron un lenguaje convencional, un estilo académico, una mitología para usos literarios, una versificación afectada y un vocabulario comprobado, aprobado y entresacado de los autores escogidos. Entonces comenzó el reinado de ese estilo intolerable que infestó el final del siglo anterior y el principio de éste. Absurda jerigonza en la que una rima traía fatalmente determinados consonantes, en la que jamás eran nombradas las

cosas por sus nombres, en la que se recurría a retorcidas perífrasis para nombrar al cañón, en la que el mar era invariablemente Anfitrite y en la que el pensamiento, atado por mil ligaduras, no tenía ni acento, ni verdad, ni vida; artificiosa creación que parecía el fruto de una academia de pedantes capaces de regentar una fábrica de versos latinos.

La conclusión parece ser la de que es preciso tener siempre ante nuestros ojos el natural, a fin de copiarle con toda la perfección posible, y que todo el arte consiste en su imitación exacta y completa.

III

Siendo cierta esta afirmación en todos sus puntos, ¿debemos deducir de ella que la absoluta fidelidad en la imitación es el fin que el arte persigue?

Si tal cosa fuese verdad, la copia fiel produciría las obras más hermosas; y en la realidad no encontramos la comprobación de esta teoría. En escultura, el vaciado es el procedimiento que da una copia más exacta y más minuciosa del modelo, y, sin embargo, un buen vaciado no puede ni aun compararse con una hermosa estatua. En otro dominio, la fotografía es el arte que sobre un plano, por medio de las líneas y tonos, reproduce completamente y sin posibilidad de error el contorno y el relieve del objeto que trata de representar. Sin duda la fotografía es un precioso auxiliar de la pintura y puede llegar a bellos resultados utilizada con arte por personas hábiles y de buen gusto; pero jamás intentará compararse siquiera con la pintura. En fin, para proponeros un último ejemplo: si la imitación exacta fuese el supremo fin del arte, ¿sabéis cuál sería la mejor tragedia, la mejor comedia, el mejor drama? Pues los relatos taquigráficos de los juicios orales, porque contendrían absolutamente todas las palabras pronunciadas en ellos. Cierto es que algunas veces, como por azar, aparecen en estos relatos palabras llenas de realidad, alguna explosión de sentimiento; pero es como si encontrásemos un grano de metal valioso envuelto en ganga tosca y uniforme; ofrecerán, sin duda, materiales para su trabajo al escritor, pero esas narraciones taquigráficas no son una obra de arte.

Podrá objetarse que la fotografía, el vaciado y la taquigrafía son procedimientos mecánicos, que las máquinas han de quedar aparte de estas cuestiones y que se deben comparar tan sólo las obras exclusivamente humanas. Busquemos, pues, las obras de los artistas más minuciosos y concienzudos. En el Louvre existe un cuadro de Denner. Trabajaba este pintor valiéndose de la lupa y tardaba cuatro años en hacer un retrato. Ningún pormenor está olvidado en las caras que pintó; ni las arruguillas de la piel, ni los leves jaspeados de las mejillas, ni los poros negros diseminados en la nariz, ni la tenue transparencia azulada de las venas microscópicas que se ramifican bajo la epidermis, ni la brillante superficie de los ojos, donde se reflejan los objetos próximos. Ante tal cuadro, queda el espectador asombrado; la cabeza impresiona en realidad, parece que se asoma por el marco; jamás podrá encontrarse tanto acierto ni tanta paciencia. Pero un ligero esbozo de Van Dyck tiene cien veces más fuerza y más intensidad, porque en pintura, como en las demás artes, no se aprecian las habilidades secundarias.

La segunda prueba —de gran importancia para establecer que la imitación exacta no es el fin que el arte se propone— consiste en que algunas artes, como, por ejemplo, la escultura, admiten como cosa fundamental la inexactitud. Generalmente la estatua es de un solo color, el del mármol o el bronce, los ojos carecen de pupilas, y precisamente esa uniformidad del color y la atenuación de la expresión espiritual es lo que le añade nueva belleza. Comprenderíais esto perfectamente en presencia de ciertas esculturas en las que la exactitud se ha llevado al extremo. Existen en las iglesias de Nápoles y de España imágenes policromas y vestidas, de santos cubiertos de hábitos verdaderos, con la piel amarillenta y terrosa que corresponde a los ascetas, con las manos llagadas y el costado abierto como los que recibieron los sangrientos estigmas; y junto a ellos, vírgenes con regios atavíos, en traje de gala, vestidas de raso, adornadas con resplandecientes coronas, con lazos airosos, con soberbios encajes; de tez sonrosada, ojos brillantes y pupilas vivificadas con una piedra refulgente. Tal exceso de realismo no llega a producir una impresión grata, sino que, por el contrario, despierta una sensación desagradable, quiza de repugnancia y, en ocasiones, de verdadero horror.

Lo mismo sucede en la literatura. La mitad selecta de la poesía dramática, todo el teatro clásico griego y francés, la mayoría de los dramas españoles o ingleses, lejos de copiar servilmente la conversación ordinaria alteran a sabiendas la palabra humana. Todos estos poetas dramáticos hacen hablar en verso a sus personajes, imponiendo a sus discursos la sumisión al ritmo y a la rima. ¿Perjudica a sus obras esta inverosimilitud? De ninguna manera. Así se ha comprobado de un modo concluyente con la *Ifigenia*, de Goethe, una de las más grandes obras de su época, que fué escrita primero en prosa y más tarde apareció versificada. En su primera forma es hermosa; ¡pero cuánto más bella es en verso! Sin duda esta alteración del lenguaje ordinario, al introducir el ritmo y la medida, comunica a la obra su acento incomparable, la sublime serenidad, la sostenida elevación de su trágico canto, cuyas resonancias arrebatan al espíritu por encima de las vulgaridades de la vida corriente y hacen que aparezcan ante nuestras miradas los héroes de los tiempos pasados, la olvidada estirpe de las almas primitivas, entre las cuales descuella la virgen augusta, intérprete de los dioses, guarda de las leyes, bienhechora de los hombres, en la cual se hallan concentradas toda la bondad y toda la nobleza de nuestra especie, para gloria de la Humanidad y aliento de nuestros corazones.

IV

Así, pues, al copiar un objeto hay que reproducir con el mayor cuidado algo suyo, pero no todo él. Es preciso deslindar con claridad cuál es la parte que debe ser fielmente reproducida. Desde ahora me adelanto a deciros que lo que ha de conservarse con toda escrupulosidad es la *relación y mutua dependencia de las diversas partes*. Perdonadme esta definición abstracta, que muy pronto quedará completamente aclarada.

Suponed que os halláis ante un modelo del natural, hombre o mujer, y tenéis que copiarle valiéndoos de un lápiz y un papel poco más grande que la mano. Con toda seguridad no os pedirán que reproduzcáis el tamaño de los miembros, porque el papel es muy pequeño; ni tampoco que reproduzcáis el color, porque sólo disponéis de

negro y blanco. Lo que se os pide es que reproduzcáis las diversas *relaciones* que existen en el modelo y, en primer lugar, las proporciones, es decir, las relaciones de tamaño. Si la cabeza tiene una longitud determinada, es preciso que el cuerpo tenga cierto número de veces la longitud de la cabeza; el brazo, una longitud que también depende de la primera, y lo mismo sucede con la pierna y con todo el resto de la figura. También tenéis que reproducir las formas, o relación de posición; una curva, un óvalo, un ángulo, una sinuosidad cualquiera que existan en el modelo, deben indicarse en la copia por una línea de la misma naturaleza. En resumen: se trata únicamente de reproducir el conjunto de relaciones que ligan entre sí las diferentes partes. No es la mera apariencia corporal lo que intentáis representar, sino lo lógico del cuerpo.

De un modo análogo, figuraos que estáis ante un grupo de hombres en acción, en presencia de una escena de la vida real, popular o mundana, y que se os pide que hagáis la descripción de ella. Para cumplir vuestro cometido disponéis de ojos, oídos, memoria, tal vez de un lapicero con el que podéis garrapatear cinco o seis notas; poca cosa, en realidad, pero suficiente. Porque lo que se desea de vosotros no es que anotéis todas las palabras, ademanes, acciones de la persona o de las quince o veinte personas que habéis tenido ante vuestras miradas. En este caso, como en el anterior, se os pide que indiquéis la proporción, enlace y relaciones. Es preciso, en primer lugar, conservar exactamente la proporción en las acciones del sujeto, o, lo que es lo mismo, que los actos de ambición deben aparecer con gran relieve si el personaje es un ambicioso; los actos de avaricia deben quedar muy visibles si se trata de un avaro; los actos de violencia han de aparecer si es un hombre violento al que se quiere retratar. Además, debe cuidarse de observar el enlace recíproco de los actos análogos, es decir, provocar una réplica con otra réplica, motivar una resolución, un sentimiento, una idea, por una idea, un sentimiento, una resolución precedente y, sobre todo, por la situación actual del personaje y, especialísimamente, por el carácter general que a éste habéis atribuído. En pocas palabras: en la obra literaria, como en la obra pictórica, se trata de expresar, no el exterior sensible de los seres y de los acontecimientos, sino el conjunto de sus relaciones y dependencias, o, lo que

es lo mismo, la expresión de su lógica. Así, pues, como regla general, lo que nos interesa en todo ser existente y lo que nosotros deseamos que el artista acierte a descubrir y a reproducir es su lógica, interna o externa, o, en otros términos, su estructura, su composición, su mecanismo.

Ya sabéis cómo hemos corregido la primera definición hallada; no la hemos destruído, sino que la hemos depurado. Acabamos de descubrir un carácter más elevado del arte, que así llega a convertirse en una obra de la inteligencia y no solamente de la mano del hombre.

V

Pero ¿basta esta única condición para afirmar definitivamente que las obras de arte se limitan a reproducir la relación que une a todas las partes entre sí? De ningún modo, puesto que las escuelas más notables son justamente aquellas que alteran más las relaciones que existen en la realidad.

Fijémonos, por ejemplo, en la escuela italiana, representada por su artista más excelso, Miguel Ángel. Y, para concretar más, recordemos su obra maestra, las cuatro estatuas de mármol que decoran el sepulcro de los Médicis en Florencia. Los que no hayan visto el original, lo conocen al menos por las copias. Sin duda alguna, en aquellos hombres y, sobre todo, en aquellas mujeres reclinadas que duermen o velan, las proporciones de los miembros no son las mismas que existen en las personas reales. Ni en la misma Italia podríamos encontrarlos. Veríamos en ese país hermosos jóvenes bellamente ataviados, aldeanos de aire fiero y mirada resplandeciente, modelos de academia, de músculos firmes y ademanes altivos; pero ni en una aldea, ni en una fiesta, ni en un taller, ni dentro ni fuera de Italia, ni hoy ni en el siglo XVI podría encontrarse un hombre o una mujer reales semejantes a los héroes indignados, a las vírgenes colosales y desesperadas que el gran artista ha agrupado soberbiamente en la capilla fúnebre. Miguel Ángel pudo hallar estos nobles tipos a la luz de su genio, dentro de su mismo corazón. Para llegar a encontrarlos fué necesaria el alma de un solitario, de un hombre meditabundo y jus-

ticiero; alma arrebatada de generosidad, extraviada entre otras, corrompidas y flojas, en medio de la traición y de la tiranía, ante el triunfo irremediable de la opresión y de la injusticia, bajo las ruinas de la patria y de la libertad. Fué preciso que ese hombre único viviese amenazado de muerte, comprendiendo que si todavía respiraba era por misericordia y en una tregua pasajera, indómito e inflexible, encerrándose en su arte como en un refugio desde donde, aunque silencioso y en esclavitud, sus obras clamaban con toda la fuerza apasionada de su gran corazón y su desesperación inmensa. Sus palabras en el pedestal de su estatua dormida dicen así: «Dormir es dulce, y más dulce aún ser de piedra, en tanto reinan la miseria y el oprobio. No ver nada, no oír nada, es toda mi dicha. No me despiertes, pues... Habla bajo.» Éste es el sentimiento revelador de tales formas; para expresar su estado de alma cambió las proporciones humanas, alargando a un tiempo el tronco y los miembros, arqueando el torso sobre la cadera, profundizando las órbitas, cruzando la frente con hondos surcos, como el entrecejo de un león, hinchando los hombros como una mole de músculos y poniendo en tensión sobre los lomos una gigantesca trabazón de tendones y vértebras, entrelazados como los eslabones de férrea cadena violenta que amenaza romperse.

Consideremos ahora, de un modo semejante, la escuela flamenca vista a través de su más grande artista, Rubens, en uno de sus cuadros más característicos: la *Kermesse*. Tampoco aquí —como hace un momento en Miguel Ángel— encontraréis la copia fiel de las proporciones ordinarias. Si vais a Flandes y observáis los tipos, aun en los momentos de más exaltado regocijo, en las fiestas de Gayant o de Amberes, por ejemplo, encontraréis buenas personas que comen ampliamente y que beben aún con más abundancia, que fuman con gran parsimonia y tranquilidad, flemáticas, sensatas, de aspecto poco brillante, con facciones grandes e irregulares, muy parecidas a los personajes de Teniers. Pero no veréis a nadie que iguale a los admirables ejemplares de animalidad retratados en la *Kermesse*. Y es porque Rubens no los ha encontrado en la realidad, sino en otra parte.

Después de las guerras religiosas, la crasa Flandes, durante tantos años devastada, había conquistado al fin la

paz y la seguridad civil. La tierra es tan buena y los pobladores son tan diligentes, que muy pronto recobraron el bienestar y la prosperidad. Todos acordes experimentaban la sensación de la plenitud y la abundancia, conquistadas de nuevo, y el contraste entre el presente y el pasado invitaba a gozar sin freno de todos los placeres de los instintos poderosos y corporales, con la alegría de potros y novillos hambrientos que se encuentran de repente en una verde pradera cubierta de espesos y jugosos pastos.

Rubens sentía dentro de sí mismo esta pujanza, y toda la belleza de la buena vida regalona, de la carne satisfecha y desvergonzada, del goce brutal en todo su esplendor gigantesco, venían a reflejarse en los sensuales abandonos, en los encendidos arrebatos, en las blancas y frescas desnudeces de que sus cuadros rebosan. Para expresar tales sentimientos en la *Kermesse*, amplificó los torsos, redondeó las caderas, arqueó los lomos, coloreó los rostros, encrespó los cabellos, encendió en las miradas una llama salvaje de insaciable deseo, hizo resonar todo el estrépito de la comilona, los jarros que se hacen pedazos, las mesas que se vienen al suelo, los chillidos, los besos, la orgía y el triunfo más asombroso de la bestialidad humana que un pincel de artista haya representado jamás.

Estos dos ejemplos os muestran que el artista, modificando la relación de las partes, las modifica en un determinado sentido, con una intención, de manera que quede manifiesto el *carácter esencial* del objeto y, por tanto, la idea que del mismo tiene formada. Fijémonos en estas palabras, porque ese carácter esencial es lo que los filósofos llaman la *esencia* de las cosas, y por tal motivo dicen que el arte tiene por objeto manifestar la *esencia* de las cosas. Dejemos a un lado la palabra *esencia*, que es un tecnicismo, y podemos decir, sencillamente, que el arte tiene por objeto manifestar el carácter fundamental, la cualidad saliente y notable, un punto de vista importante o un modo de ser principal del objeto.

Llegamos en este punto a rozar la verdadera definición del arte y nos es necesaria una absoluta claridad. Es preciso insistir y señalar con precisión qué se entiende por un carácter esencial. Os diré, desde luego, que es *una cualidad de la cual todas las demás, o por lo menos muchas de ellas, se derivan conforme a relaciones fijas.* Per-

donad una vez más esta definición abstracta, que se transformará en sensible mediante algún ejemplo.

El carácter esencial del león, el que le da su puesto en las clasificaciones de la historia natural, es el de ser un gran carnicero. Vais a ver cómo casi todos los rasgos físicos o morales se derivan de este carácter como de una fuente. Primeramente, en la parte física, los dientes cortantes, una mandíbula hecha para machacar y desgarrar, como conviene a un animal carnicero que no se alimenta más que de carne y de presas vivas. Para manejar esas temibles tenazas son necesarios músculos enormes, y para alojar estos músculos son precisas fosas temporales proporcionadas. Añadid, además, en cada pata otras tenazas espantosas, garras terribles y retráctiles; la marcha ágil sobre el extremo de los dedos; una contracción terrible de las ancas que le lanza como un resorte; ojos que ven en la oscuridad, porque la noche es el mejor tiempo para la caza. Un naturalista que me enseñaba un esqueleto de león me decía: «Es una mandíbula montada sobre cuatro patas.» Además, todas las particularidades morales están al unísono; en primer lugar, un instinto sanguinario, la necesidad de carne fresca, la repulsión a otros alimentos; después, la fuerza y la fiebre nerviosa por medio de la cual concentra una enorme cantidad de energía en el breve momento del ataque y la defensa, y por compensación, los hábitos de somnolencia, la grave y sombría inercia en los ratos de tranquilidad, los largos bostezos que siguen al arrebato de la caza. Todos estos rasgos se derivan de su carácter de animal carnicero, y por eso llamamos a éste el carácter esencial.

Consideremos ahora un caso más difícil: una región entera con sus innumerables pormenores de estructura, el aspecto propio, los cultivos, las plantas, los animales del país, sus habitantes y sus ciudades: los Países Bajos, por ejemplo. Su carácter esencial es que ha sido formado el terreno por aluviones, es decir, por las grandes masas de tierra que los ríos acarrean y depositan en su desembocadura. De esta sola circunstancia nace una infinidad de particularidades que componen toda la manera de ser de la región, no sólo en su aspecto físico y en lo que es por sí misma, sino por el espíritu y las cualidades morales y físicas de sus habitantes y de las obras que producen. Primeramente, en la naturaleza inanimada, las llanuras

húmedas y fértiles a causa del gran número y el caudal de sus ríos y el vasto depósito de tierra vegetal. Esas llanuras siempre están verdes, porque los anchos ríos, lentos y tranquilos, los innumerables canales, fácilmente trazados en un suelo húmedo y llano, sostienen una constante frescura. Adivinaréis ahora, y sólo por la fuerza del razonamiento, el aspecto del país; ese cielo blancuzco, lluvioso, atravesado constantemente por los chaparrones y aun en los días de buen tiempo velado como por tenue gasa por los ligeros vapores que se levantan del suelo húmedo y forman una especie de cúpula diáfana, un aéreo tejido de leves copos níveos, encima de la gran canastilla verde que se pierde de vista hasta la curva del horizonte. En la naturaleza animada, la multitud y riqueza de los pastos piden los grandes rebaños de animales tranquilos, echados entre la hierba o rumiando apaciblemente, que siembran de manchas rojizas, blancas o negras la interminable verde llanura. De estos rebaños proviene esa enorme cantidad de leche y de carne que, unida a los granos, a las legumbres que la tierra produce, proporcionan a los habitantes una alimentación barata y abundante. Podríamos decir que en este país el agua da la hierba, la hierba da el ganado, el ganado da la manteca, el queso y la carne, y que todos juntos, acompañados, además de la cerveza, dan por resultado el habitante. En efecto, de esta vida de abundancia y de la organización física, empapada de aire húmedo, veréis nacer el temperamento flamenco, el natural flemático, las costumbres metódicas, la tranquilidad del espíritu y de los nervios, la disposición feliz que permite tomar la vida de un modo razonable y sensato, la continua satisfacción, el amor al bienestar, y al lado de esto el reinado de la más escrupulosa limpieza y la más perfecta comodidad. Las consecuencias de esto llegan tan lejos, que determinan hasta el aspecto de las ciudades. En los países de aluvión falta la piedra, y para construir se recurre al barro cocido, tejas o ladrillos. Como las lluvias son grandes y frecuentes, los tejados tienen una gran inclinación, y como la humedad es continua, las fachadas están barnizadas. Así es que una ciudad flamenca constituye una red de construcciones rojas u oscuras, siempre muy limpias, algunas veces relucientes, con los tejados puntiagudos; aquí y allá aparece una antigua iglesia edificada con guijarros arrastrados por el

agua o con piedrecillas unidas con cemento; las calles, primorosamente cuidadas, se extienden entre las aceras, de una pulcritud incomparable. En Holanda son de ladrillo y, a menudo, están adornadas con losetas de mayólica; a las cinco de la mañana ya están las mujeres arrodilladas, fregándolas escrupulosamente.

Dirigid vuestra mirada a través de los vidrios bruñidos, entrad en un club adornado de verdes árboles, donde el piso se cubre con arena, renovada constantemente; visitad alguna taberna, pintada de tonos claros y agradables, donde los panzudos toneles exhiben su oscura redondez, donde la dorada espuma desborda de los vasos, curiosamente trabajados. En todos los detalles de la vida ordinaria, en todas las muestras de interior satisfacción y de duradera prosperidad hallaréis los efectos del carácter fundamental, que ha quedado impreso en el clima y en el suelo, en el animal y en el vegetal, en el hombre y sus obras, en la sociedad y en el individuo.

Por tales efectos innumerables podréis juzgar de su importancia. Sacarle a la luz y hacerle patente es la misión del arte, y ya comprenderéis que si el arte consagra su esfuerzo a tal objeto es que la Naturaleza no llega a realizarlo. Porque el carácter en ella es sólo dominante, y el arte trata de hacerle dominador. Este carácter modela los objetos reales, pero no los modela plenamente; se encuentra perturbado, cohibido por la intervención de otras causas. No es capaz de marcar su huella indeleble en los mismos objetos que ha producido, y el hombre, que siente la existencia de ese vacío, para llenarlo ha inventado el arte.

Volvamos de nuevo a la *Kermesse* de Rubens. Esas apetitosas comadres, esos estupendos borrachos, todos esos pechos y todas esas caras de la bestialidad desenfrenada y repleta, acaso hayan tenido una presentación análoga en las comilonas de otros tiempos. La Naturaleza exuberante y sobrealimentada aspiraba a producir costumbres tan toscas y tipos tan pletóricos que no lo conseguía más que a medias. Otras causas contribuían a contener el desbordamiento de la energía gozosa y carnal. En primer lugar la pobreza, porque aun en los países más abundantes y en el mejor momento muchas gentes no tienen lo necesario para comer; y el ayuno o, cuando menos, la medioabstinencia, la miseria, el aire impuro, todo lo que

acompaña a la indigencia, atenúan el desarrollo y la impetuosidad de la bestia humana; el hombre que ha sufrido es menos fuerte, se sabe dominar mejor. La religión, la ley, las ordenanzas, las costumbres contraídas por el trabajo regular laboran en el mismo sentido; la educación trata de completar la obra. De cien personas que en condiciones favorables hubiesen servido a Rubens de modelos, había únicamente cinco o seis que pudiesen ser utilizados. Consideremos ahora que esos cinco o seis que podían verse en las fiestas del país se hallaban perdidos en una turba de tipos sin ningún rasgo saliente y eran más o menos vulgares; consideremos, además, que en el momento en que el pintor les contemplaba no tenían ni la actitud, ni la expresión, ni el ademán, ni el brío, ni el traje, ni el desorden necesarios para hacer palpable el desbordamiento de la más grosera alegría. Por todas estas insuficiencias, la Naturaleza reclama el auxilio del Arte; no siendo capaz de marcar plenamente el carácter, necesita que el artista la sustituya.

Lo mismo sucede en toda obra de arte superior. Cuando Rafael pintaba su *Galatea*, escribía que las mujeres hermosas eran muy raras y que perseguía «una cierta idea que se había formado». Quiere decir esto que el concepto del artista acerca de la naturaleza humana, de su serenidad, su alegría, su dulzura altiva y llena de gracia, no encontraba modelo vivo que lo expresase de una manera suficiente. La aldeana que estaba ante él para servirle de modelo tenía las manos deformadas por el trabajo, los pies echados a perder por el calzado, la mirada temerosa de vergüenza o envilecida por su oficio. Su misma *Fornarina* (1) tiene los hombros excesivamente caídos, el antebrazo delgado, la expresión de dureza y limitación. Para pintarla en la Farnesina la ha transformado, desarrollando en la figura del cuadro el carácter, que en su modelo no estaba más que indicado y fragmentario.

De modo que la función propia de la obra de arte es manifestar el carácter esencial o, al menos, un carácter importante del objeto; carácter tan dominador y tan visible como sea posible, y para conseguirlo debe el artista podar los rasgos que lo ocultan, escoger los que lo mues-

(1 Véanse sus dos retratos del palacio Sciarra y del palacio Borghese.

tran, corregir aquéllos en que se encuentra deformado y rehacerlos cuando no aparece.

Consideremos ahora, no las obras, sino los artistas en su peculiar manera de sentir, de imaginar, de crear, y la encontraréis conforme en todo con nuestra definición de la obra de arte. Necesitan poseer un don indispensable, que ni el estudio ni la constancia pueden suplir, porque si carecen de tal don se convierten en artesanos o en copistas. Es preciso que ante las cosas tengan una *sensación original.* Cuando un carácter cualquiera del objeto les ha impresionado, tal emoción debe ser intensa y absolutamente personal. O, para decirlo de otra manera: el hombre que nace con talento posee la delicadeza y rapidez en las percepciones, o al menos en determinadas percepciones; percibe y distingue naturalmente, con un tacto exquisito y certero, las gradaciones y las relaciones, ya sea en sentido lastimero o heroico, de una serie de sonidos, ya la nobleza o la languidez de una actitud, ya la riqueza o la sobriedad de dos tonos complementarios o contiguos. Mediante esa facultad penetra en el interior de los objetos y parece más perspicaz que los otros hombres. Y esta sensación interna y personal no queda inactiva; toda la máquina pensante y todos los nervios resuenan al sentir ese choque. Involuntariamente este hombre expresa su sensación interior: hace un ademán, su actitud toma un carácter mímico, tiene necesidad de dar forma externa al objeto que acaba de concebir. La voz ensaya inflexiones imitativas; la palabra acierta a encontrar palabras coloreadas, frases imprevistas, un estilo figurado, fantástico, exagerado; se ve a las claras que el cerebro en acción, por efecto del primitivo impulso, ha vuelto a pensar y ha transformado el objeto, unas veces para hacerlo luminoso y ampliarlo, otras para retorcerlo y lanzarlo grotescamente al sesgo; lo mismo en el apunte atrevido que en la caricatura violenta percibiréis inmediatamente el enorme ascendiente que tiene para los temperamentos poéticos la impresión involuntaria.

Tratad por vuestra parte de entrar en la intimidad de los grandes artistas de vuestro tiempo; estudiad los bocetos, los proyectos, las memorias, la correspondencia de los antiguos maestros; en todas partes hallaréis el mismo procedimiento innato. Que se le adormezca con

hermosos nombres y se le llame inspiración, genio o como se quiera, nos parece razonable; pero si se desea definirle con exactitud es preciso notar, en primer lugar, la sensación intensa y personal que agrupa en torno todo un cortejo de ideas accesorias, las maneja de nuevo, las rehace, las transforma y metamorfosea y las utiliza para revelarse.

Ya hemos llegado a la definición de la obra de arte. Volved un momento vuestra vista hacia atrás y mirad el camino que hemos recorrido. Hemos llegado, gradualmente, a una concepción del arte cada vez más elevada, al propio tiempo que más rigurosa. Primero creímos que el fin del arte era *imitar la apariencia* sensible. Después, separando la imitación material de la imitación inteligente, hemos hallado que su aspiración al reproducir la apariencia sensible es mostrar la *relación de las partes*. Por fin, notando que las relaciones pueden y deben ser alteradas para elevar el arte hasta su cúspide, hemos concluído que si se estudia la relación de las partes es para *hacer dominar* en *tal relación un carácter esencial*. Ninguna de estas definiciones destruye la precedente, sino que cada una de ellas corrige y precisa la anterior, y podemos, reuniéndolas todas y subordinando las inferiores a las superiores, resumir del modo siguiente todo nuestro trabajo: La obra de arte tiene por objeto manifestar un carácter esencial o saliente o bien una idea importante, con mayor claridad y de un modo más completo que la realidad misma. Para conseguirlo se vale de un conjunto de partes o elementos ligados entre sí, cuyas relaciones modifica sistemáticamente. En las tres artes de la imitación: pintura, escultura y poesía, estos conjuntos corresponden a objetos reales.

VI

Sentada esta afirmación se ve, al examinar las dos partes de que consta, que la primera es esencial y la segunda accesoria. Es necesario en todo arte un conjunto de partes ligadas entre sí, que el artista modifica con el propósito de manifestar un carácter; pero no implica esto que en todo género de arte tal conjunto correspon-

da a objetos reales. Basta que la relación exista. Así, pues, si es posible encontrar conjuntos de partes relacionadas entre sí que no sean imitación de objetos reales, habrá, sin duda, artes que no dimanen de la pura imitación. En efecto, así nacen la música y la arquitectura. Fuera de las relaciones, proporciones, dependencias orgánicas y morales que copian las tres artes de imitación, existen relaciones matemáticas cuyas combinaciones dan origen a las otras dos artes que no imitan nada.

Fijémonos en primer lugar en las relaciones matemáticas percibidas por el sentido de la vista. Las diversas magnitudes que la mirada aprecia pueden formar entre sí conjuntos de partes relacionadas por leyes matemáticas. Así, un pedazo de madera o de piedra podrá tener la forma geométrica de un cubo, de un cono, de un cilindro, de una esfera, lo que establece relaciones fijas y permanentes en la distancia que media entre los diversos puntos de su superficie. Además, sus dimensiones pueden ser cantidades relacionadas entre sí por proporciones simples y que la mirada puede apreciar fácilmente; por ejemplo, la altura puede ser dos, tres, cuatro veces mayor que la anchura o grueso, lo que da lugar a otra nueva serie de relaciones matemáticas. Y, para terminar, varios de esos pedazos de piedra o madera pueden estar colocados unos encima de otros, unos al lado de otros, simétricamente, según distancias y ángulos ligados por dependencias matemáticas.

Sobre este conjunto de partes relacionadas entre sí se basa la arquitectura. El arquitecto que ha imaginado un especial carácter dominante: la serenidad, la sencillez, la fuerza, la elegancia, como en otro tiempo lo comprendieron Grecia y Roma, o bien lo extraño, lo vario, lo infinito, lo fantástico, como en los tiempos del arte gótico, puede elegir y combinar el enlace, las proporciones, las dimensiones, las formas, la posición; en una palabra, las relaciones de los materiales, o sea las diferentes magnitudes sensibles, con el fin de exteriorizar el carácter que el artista concibió.

Junto a las magnitudes apreciadas por la vista hay también las magnitudes percibidas por el oído, es decir, la velocidad de las vibraciones sonoras; tales vibraciones, que no son otra cosa que magnitud, pueden formar también conjuntos de partes ligadas entre sí por leyes

matemáticas. En primer lugar, ya sabéis que un sonido musical se halla formado por vibraciones continuas, de idéntica velocidad, y ya esta misma igualdad establece entre ellas una relación matemática. En segundo lugar, dados dos sonidos, el segundo puede hallarse formado por vibraciones dos, tres o cuatro veces más rápidas que las del primero. Estos dos sonidos tienen entre sí una relación matemática, lo que se representa colocándolos en la serie musical a determinada distancia uno de otro. Por consiguiente, si en vez de dos sonidos se toma un cierto número de ellos, situados a iguales distancias, tendremos una escala; esta escala constituye la gama, y todos los sonidos se hallan relacionados entre sí, según su respectiva posición en dicha gama. De tal modo se pueden establecer relaciones, ya entre sonidos sucesivos, ya entre sonidos simultáneos; en el primer caso tiene origen la melodía; en el segundo, la armonía. Así vemos la música, en sus dos partes esenciales, basada, como la arquitectura, sobre relaciones matemáticas que el artista puede combinar y modificar.

Pero la música posee, además, otro principio que le comunica una virtud especial y un alcance extraordinario. Al lado de sus cualidades matemáticas, el sonido tiene un poder análogo al del grito, y a este respecto expresa directamente, con insuperable potencia, exactitud y delicadeza, el dolor y la alegría, la cólera y la indignación, todas las inquietudes y las emociones del ser vivo y sensible, hasta en los más tenues matices y los más misteriosos secretos. En tal aspecto se asemeja a la declamación poética, y produce todo un género musical; la música expresiva de Glück y de los alemanes, opuesta a la música cantante de Rossini y de los italianos. Pero cualquiera que sea el punto de vista que el compositor haya escogido, los dos aspectos subsisten juntamente, y los sonidos constituyen siempre un conjunto de elementos relacionados, de una parte, por leyes matemáticas, y de otra, por la correspondencia profunda que les liga a las pasiones y a los diversos estados internos del espíritu. De suerte que el músico, si ha imaginado un carácter esencial o saliente de las cosas, la tristeza o la alegría, el tierno amor o la arrebatada cólera, o cualquier otra idea o sentimiento, puede elegir y combinar a su capricho, tanto entre las relaciones matemáticas como en-

tre las morales, para conseguir exteriorizar el carácter que ha imaginado.

Así, pues, todas las artes quedan comprendidas en la definición precedente. En la arquitectura y la música, como en la escultura, pintura y poesía, la obra tiene por objeto la expresión de un carácter esencial, empleando como medio para realizarlo un conjunto de partes ligadas entre sí, cuyas relaciones puede el artista modificar o combinar.

VII

Ahora ya conocemos la naturaleza del arte, comprendemos toda su importancia. Antes la sentíamos, pero sólo era una inclinación instintiva, no un claro razonamiento; experimentábamos un respeto y un aprecio que no podíamos explicar. Ahora somos capaces de justificar plenamente nuestra admiración y señalar el puesto que corresponde al arte en la vida humana.

En muchos aspectos, el hombre es un animal que trata de defenderse de la Naturaleza y de los demás hombres. Necesita proveer a su sustento, a su abrigo, a su albergue, para defenderse de las inclemencias del tiempo, del hambre y de las enfermedades, Por esto trabaja, navega y crea la industria y el comercio. Además, necesita perpetuar su especie y librarse de la violencia de los demás hombres. Por esto forma la familia y el Estado, establece magistrados, funcionarios, constituciones, leyes y ejércitos. Después de todos sus inventos y sus trabajos, todavía no ha pasado del primer ciclo; no es aún más que un animal mejor provisto y más protegido que los demás; todavía sólo ha pensado en sí mismo y en sus semejantes.

En este momento aparece ante sus miradas una vida superior, la de la contemplación, por la cual se interesa en las causas permanentes y creadoras, de las que depende su existencia y la de sus semejantes; en los caracteres esenciales y dominadores que rigen cada conjunto e imprimen su huella en los más insignificantes pormenores. Para realizar sus aspiraciones tiene dos caminos: uno es el de la ciencia, que investigando las causas y sus leyes fundamentales las expresa en fórmulas exactas y tér-

minos abstractos; el segundo es el camino del arte, por donde puede manifestar las causas y las leyes fundamentales, no ya con definiciones áridas, inaccesibles a la mayor parte e inteligibles únicamente para algunos hombres especializados, sino de un modo sensible, dirigiéndose, no sólo a la razón, sino a los sentidos y al corazón del hombre más vulgar. Porque el arte tiene la particularidad de ser a un mismo tiempo *superior* y *popular*; expresa lo más elevado que existe, y lo expresa para todos los hombres.

CAPÍTULO II

DE LA PRODUCCIÓN DE LA OBRA DE ARTE

Después de haber examinado ante vosotros la naturaleza de la obra de arte, réstanos estudiar la ley de su producción. Tal ley, a primera vista, puede enunciarse de esta manera: *La obra de arte se halla determinada por el conjunto que resulta del estado general del espíritu y las costumbres ambientes.* Así la enuncié en otra ocasión; ahora es necesario demostrarla.

Podemos considerar con este fin dos clases de pruebas: una, producto de la experiencia; del razonamiento la otra. La primera consiste en la enumeración de los muchos casos en que la ley se verifica. Algunos he citado ya, y os citaré en seguida otros nuevos. Además, podemos afirmar que no se conoce un solo caso en que la ley no se cumpla; en todos los que se han estudiado es absolutamente exacta, no sólo en el conjunto, sino en los pormenores, no solamente para demostrar la aparición y desaparición de las grandes escuelas, sino para apreciar todas las oscilaciones y variaciones del arte.

La prueba segunda consiste en mostrar no solamente que esta dependencia existe en la realidad, sino que forzosamente tiene que existir. Para esto es necesario analizar lo que nosotros hemos llamado el estado general del espíritu y las costumbres, investigando, por medio de las leyes que rigen la naturaleza humana, los efectos que un ambiente determinado tiene que producir en el público y en los artistas y, consecuentemente, en la obra de arte. Así se llega a determinar una forzosa relación y una constante concordancia, estableciendo como una necesaria armonía lo que en un principio pareció una mera coincidencia. La segunda prueba *demuestra* lo que había registrado la primera.

I

Para hacer sensible tal armonía vamos a escoger de nuevo un ejemplo que ya hemos empleado en otras ocasiones. Comparando una obra de arte con una planta, veremos en qué circunstancia una planta o toda una especie, el naranjo, por ejemplo, puede desarrollarse y propagarse en un terreno. Supongamos que el viento arrastra consigo toda clase de granos y semillas reunidos al acaso. ¿En qué condiciones podrán las semillas del naranjo germinar, convertirse en árboles, florecer, producir sus frutos, sus renuevos y transformarse en un verdadero naranjal que cubra todo el terreno?

Para llegar a tal resultado serán necesarias muchas circunstancias favorables; primeramente, el suelo no puede ser muy deleznable ni de poco espesor, porque entonces el árbol, cuyas raíces no tendrían profundidad bastante, sería arrancado al soplo del huracán. Es necesario, además, que el suelo no sea muy seco, porque el árbol, privado de la frescura de las aguas corrientes, estaría condenado a perecer por la sequía. También es preciso que el clima sea caluroso; de otro modo el árbol, que es delicado, se helaría o, por lo menos, quedaría en un estado de languidez que no le dejaría desenvolver sus brotes. Es necesario, además de estas condiciones, que el verano sea largo, para que el fruto, tardío siempre, pueda madurar, y al mismo tiempo debe ser el invierno suave, para que las heladas de enero no malogren las naranjas que han quedado rezagadas en las ramas del árbol. Para concluir: aún hace falta una última condición, y es que el terreno no sea excesivamente favorable a otras plantas, porque entonces el naranjo, abandonado a sus propias fuerzas, se encontraría ahogado por la concurrencia invasora de otra vegetación más vigorosa. Si todas estas condiciones se cumplen, el naranjo crecerá, se hará adulto y producirá otros, que se reproducirán a su vez.

Sin duda tendrá que sufrir los estragos de la tormenta, las piedras podrán herirle, la avidez de las cabras destruirá algunos brotes; pero, a pesar de todo, y a través de los accidentes que eliminan a algunos individuos, la especie se propagará, cubrirá el suelo y, después de cierto número

de años, veremos levantarse allí un florido bosque de naranjos. Esto ocurre en las gargantas bien defendidas de la Italia meridional, en las inmediaciones de Sorrento, de Amalfi, en la orilla de los golfos, en los tibios y recogidos valles regados por las aguas que descienden de las montañas y acariciados por la brisa bienhechora del mar. Todo este conjunto de circunstancias ha sido necesario para agrupar esas bellas y redondas testas, esas cúpulas lustrosas de intenso y espléndido verde, esas áureas pomas innumerables, esa vegetación olorosa y preciada que transforma aquella costa, aun en pleno invierno, en un jardín de suprema riqueza y esplendor.

Reflexionemos un momento acerca de qué modo ha ocurrido cuanto exponíamos en nuestro ejemplo. Acabáis de ver el efecto de las circunstancias y el ambiente físico. A decir verdad, no son estas circunstancias las que han producido el naranjo. Existen las semillas, y toda la potencia vital residía en ellas. Pero las circunstancias descritas eran necesarias para que la planta pudiese crecer y reproducirse, y si estas circunstancias hubiesen faltado, también la planta faltaría. La consecuencia inmediata es que si la temperatura fuese otra, también las plantas serían diferentes. En efecto; supongamos condiciones opuestas a las que acabo de describir: la cumbre de una montaña azotada por violentas ráfagas, una capa de tierra vegetal delgada y miserable, clima frío, verano breve, nieves durante todo el invierno. No sólo el naranjo no podría vivir allí, sino que la mayoría de los árboles perecerían en tales condiciones. De todas las semillas traídas por la casualidad, una sola lograría arraigar, y veríais una especie sola que resistiese y se propagase, la única capaz de acomodarse a circunstancias tan rudas, porque sólo el abeto o el pino cubrirían los desiertos picos, las rocosas y prolongadas grupas de las montañas, los ásperos despeñaderos, con las rígidas columnatas de sus troncos y el fúnebre manto de su verdura. Tal sucede en los Vosgos, en Escocia, en Noruega, donde podéis viajar durante leguas enteras bajo silenciosas bóvedas, sobre una alfombra de ramillas secas, entre raíces agarradas obstinadamente a las rocas, en los dominios de la planta enérgica y paciente, que sabe soportar como ninguna el embate incesante del huracán y la escarcha de los largos inviernos.

Podemos imaginar que la temperatura y las circunstancias físicas hacen una suerte de elección entre las diferentes especies de árboles y no dejan subsistir y propagarse más que una determinada especie, con la exclusión completa de todas las demás. La temperatura física actúa por eliminación, por supresión, por *selección natural*. Tal es la gran ley por medio de la cual se explica actualmente el origen y la estructura de las diversas formas vivas; se aplica tanto en lo moral como en lo físico, tanto en la historia como en la botánica y la zoología, de igual manera a los talentos y a los caracteres que a las plantas y a los animales.

II

Existe, en realidad, una temperatura, un ambiente moral, constituído por el estado general del espíritu y las costumbres, que actúa de manera análoga al ambiente físico. A decir verdad, no produce los artistas; los genios y los talentos existen como existen las semillas, quiero decir, que en un mismo país, en dos épocas distintas, hay probablemente el mismo número de hombres de talento y de gentes vulgares. En efecto; se sabe por la estadística que en dos generaciones sucesivas hay poco más o menos el mismo número de mozos que dan la talla establecida para el servicio militar e idéntico número de mozos cortos de talla. Según todas las probabilidades, lo mismo ocurrirá con el espíritu que con el cuerpo, porque la Naturaleza es una sembradora de hombres, que mete siempre la misma mano en el mismo saco, que esparce poco más o menos la misma cantidad, la misma calidad y la misma proporción de semillas en los terrenos que va sembrando regular y sucesivamente. Pero de los puñados de semillas que reparte en torno suyo al medir con sus pasos el tiempo y el espacio, no todas llegan a vivir. Cierto ambiente moral es necesario para que determinados talentos se desarrollen; si el ambiente falta, quedan malogrados. Por consiguiente, si el ambiente cambia, también cambiará la especie de talento; si se transforma en un ambiente opuesto, la especie de talento será también opuesta y, en general, podemos imaginar que el ambiente moral realiza una suerte de elección entre las diferentes especies de talentos, no permitiendo que se desarrolle más que una es-

pecie determinada, con exclusión, más o menos completa, de todas las demás. Un mecanismo análogo desenvuelve, en ciertos tiempos y en ciertas regiones, en las escuelas artísticas, unas veces el sentimiento del ideal, otras el de la realidad, ya el del dibujo, ya el del colorido.

Existe una dirección dominante, que es la del siglo; los talentos que aspiran a escoger camino distinto se encuentran sin poder acertar con una salida, y la presión del espíritu público y de las costumbres circundantes los anula o los desvía, marcándoles imperiosamente cuáles han de ser las flores de su ingenio.

III

Esta comparación puede serviros de indicación general. Estudiemos ahora los pormenores y veremos cómo el ambiente moral actúa sobre las obras de arte.

Para mayor claridad tomaremos un caso muy sencillo, expresamente simplificado: el de un estado de espíritu donde predomine la tristeza. Esta suposición no es arbitraria; tal situación ha existido más de una vez en la historia de la Humanidad, y bastan para reproducirla cinco o seis siglos de decadencia, de despoblación, de invasiones extranjeras, de hambre, de peste, de miseria creciente. Esto ocurrió en Asia durante el siglo V antes de Cristo, y en Europa desde el siglo III al X de nuestra era. Acontece entonces que los hombres pierden el valor y la esperanza, llegando a considerar la vida como un mal.

Veamos ahora cuáles son los efectos de tal estado de espíritu, unido a las circunstancias que lo producen, sobre los artistas de ese tiempo. Supongamos que existan entonces, poco más o menos, igual cantidad de temperamentos melancólicos, de temperamentos alegres y de naturalezas intermedias entre unos y otros, como los que pueden existir en otra época cualquiera. ¿Cómo y en qué sentido los transformará el ambiente circundante?

Es preciso advertir, en primer lugar, que las calamidades que entristecen al público oprimen también al artista, quien, siendo una cabeza en el rebaño, sufre la misma suerte que el rebaño entero. Si todo el país padece durante siglos las invasiones de los bárbaros, la peste, el hambre y toda suerte de azotes, sería necesario un verdadero

milagro y, a decir verdad, centenares de milagros, para que esta inundación de males pasara junto al artista sin alcanzarle. Es probable, casi seguro, que le sucede todo lo contrario y que le corresponde su parte en las desgracias públicas; que habrá padecido ruina, tormentos y cautividad como los demás; que su mujer, sus hijos, sus padres, sus amigos correrán la suerte de los otros; que sufrirá y temerá por ellos y por sí mismo. Bajo esta lluvia continua de personales miserias perderá cada vez más su alegría, si era alegre, y aumentará su tristeza, si era triste. Tales serán los primeros efectos del medio ambiente.

Por otra parte, el artista ha sido educado entre contemporáneos melancólicos y, por consiguiente, las ideas que ha recibido durante su infancia y las que sigue recibiendo cada día son también melancólicas. La religión establecida, adaptada al lúgubre sentir del pueblo, le enseña que este mundo es un destierro donde vivimos prisioneros, que la vida es sólo dolor y que todo su anhelo debe ser libertarse de estas cadenas. La filosofía, al establecer la moral ante el espectáculo lamentable de la decadencia humana, le demuestra que la mayor suerte sería no haber nacido. La conversación corriente no habla de otra cosa que de fúnebres acontecimientos: una provincia invadida, monumentos destruídos, la opresión de los débiles y las luchas civiles de los más fuertes. La diaria observación no presenta ante sus ojos más que imágenes de duelo y desaliento, mendigos, gentes hambrientas, un puente cortado que no se repara, barrios enteros abandonados que se hunden, campos incultos, los muros ennegrecidos de una casa incendiada. Todas estas impresiones, al gravitar sobre él desde el primer día hasta el último de su existencia, vienen a acrecentar incesantemente la melancolía producida por sus propias desdichas.

Y la acrecientan con más intensidad si se trata de un temperamento esencialmente de artista. Porque lo que le caracteriza es el poder de destacar en todo cuanto le rodea el carácter esencial y los rasgos salientes; los demás hombres no ven más que a retazos, mientras que el artista ve en conjunto y sabe interpretar el espíritu de todas las cosas. Como en este caso el rasgo saliente es la tristeza, tristeza será todo cuanto mire. Aún hay más: por exceso de imaginación y por la tendencia a exagerar que le son propias, intensificará esa nota, la llevará al extremo, se empapará

en ella e impregnará sus obras de suerte que, en general, el artista verá y pintará las cosas con colores aún más negros que los que emplearían sus contemporáneos.

Es preciso decir también que en este trabajo encuentra un auxilio poderoso en los demás. Todos sabéis que un hombre que pinta o escribe no se limita a pasar sus horas ante la mesa o el caballete. Por el contrario, sale a menudo, charla, mira, escucha las advertencias de sus amigos, de sus rivales, busca sugestiones en los libros y en las obras de arte que le rodean. Las ideas se parecen a las semillas: si una semilla necesita para germinar, desenvolverse y florecer el alimento que le proporcionan el aire, el sol y la tierra, la idea, para determinarse y hallar su forma propia, tiene necesidad del auxilio y acrecentamiento de los espíritus inmediatos.

Pero en esos tiempos de tristeza, ¿qué suerte de sugestiones pueden proporcionarnos los espíritus de los que nos rodean? Únicamente sugestiones tristes, porque toda la experiencia de los hombres se limita a ese aspecto de la vida. Como nunca han tenido más que sensaciones y sentimientos penosos, sólo en el terreno del sufrimiento han sabido hallar nuevas emociones y percibir diversos matices. El propio corazón es el lugar donde se refleja el mundo entero y donde el hombre puede estudiarle; si el corazón rebosa de pena, sólo pena encontrará en su estudio. Poseen la ciencia del dolor, de la tristeza, de la desesperación, del abatimiento; pero no conocen nada más. Todos los consejos que el artista puede recibir de tales hombres irán siempre en este mismo sentido; inútil será querer obtener de ellos algún dato acerca de los diversos aspectos de la alegría o de la diferente expresión de este sentimiento. Cada cual da lo que tiene. Por eso si se tratase de representar la felicidad, la alegría o el júbilo, se encontraría solo, desprovisto de apoyo, entregado a sus propios recursos, y como la fuerza de un hombre aislado siempre es muy pequeña, la obra resultaría fatalmente mediana. Por el contrario, si desea representar los sentimientos melancólicos, hallará el auxilio de todo su siglo, encontrará materiales preparados por las precedentes escuelas, un arte completo, procedimientos conocidos y un camino trazado. Una ceremonia religiosa, el aspecto de un aposento, una conversación, le sugerirán la forma, el color, la frase o el personaje que buscaba, y su obra, a la

cual han contribuído secretamente millones de colaboradores desconocidos, será tanto más bella cuanto que contendrá, no sólo su genio y su trabajo, sino el genio y el trabajo del pueblo que le rodea y de las generaciones que le han precedido.

Hay todavía una razón más fuerte que todas las demás que le dirige hacia los asuntos tristes. Su obra, una vez expuesta a las miradas del público, no será apreciada si no expresa la melancolía. Porque, en realidad, los hombres no pueden comprender más que sentimientos análogos a los que experimentan. Los otros sentimientos, aunque se hallen expresados magistralmente, no les conmueven; la mirada se detiene sobre la obra, pero el corazón permanece indiferente y pronto la mirada se aparta. Imaginad un hombre que ha perdido su fortuna, su patria, sus hijos, su salud, su libertad; que ha permanecido veinte años cargado de cadenas en un calabozo como Pellico o Adriano; cuyo carácter ha ido poco a poco transformándose hasta deshacerse por completo; que se ha convertido en un ser místico y taciturno y que se halla en una desolación irremediable. Sin duda no se solazará oyendo las músicas que invitan a la danza, no gozará leyendo los libros de Rabelais y se apartará con horror si le mostráis los cuerpos brutales y gozosos de los cuadros de Rubens. Sólo le agradarán las obras de Rembrandt, se encantará con la música de Chopin y escuchará atento las poesías de Lamartine y de Heine. Igual fenómeno se observa en el público: sus gustos dependen de la situación en que se halla. La tristeza le aficiona a las obras tristes; rechazará las que pintan la alegría y censurará o abandonará al artista que las creó. Pero, como sabéis, un artista no busca más que el aplauso y la alabanza; ésta es su pasión dominante, y así, pues, al lado de causas tan poderosas, se une su pasión dominante, que, sumada al peso de la opinión pública, le inclina, le empuja y le lleva sin cesar en busca de la expresión de la melancolía, cortándole el paso que le conduciría a representar el desenfado y la dicha.

Y toda esta serie de obstáculos se opondrá a las obras de arte que traten de representar la alegría. Si el artista logra franquear el primero, quedará detenido en el segundo, y así sucesivamente. Si acaso existen gentes de natural alegre, se hallarán amargadas por las desgracias personales; la educación y las conversaciones corrientes

les llenarán de ideas lúgubres, y aquella facultad especial y superior que descubre y amplifica el carácter distintivo de los objetos no descubrirá en ellos más que caracteres tristes. La experiencia y el trabajo de los demás no le proporcionarán más que sugestiones y colaboraciones tristes, y, por fin, la voluntad decisiva y clamorosa del público no le consentirá más que asuntos tristes. Por consiguiente, el grupo de artistas y de obras de arte propios para demostrar el buen humor y la alegría, desaparecerá o quedará reducido a una expresión muy menguada.

Consideremos ahora el caso contrario, el de un país en el que el estado general de espíritu es la alegría. Tal sucede en las épocas de renacimiento, cuando la seguridad, la riqueza, la población, el bienestar, la prosperidad, las invenciones bellas y útiles van en aumento. Cambiando los términos, todo el análisis que acabamos de hacer se puede aplicar a la letra, y un razonamiento idéntico sostiene que todas las obras de arte expresarán mejor o peor la alegría.

Imaginemos ahora un estado intermedio, es decir, una mezcla especial de alegría y de tristeza, lo que constituye la situación ordinaria. Modificando convenientemente los términos, todo el análisis se aplica con la misma exactitud; el mismo razonamiento sostiene que las obras de arte expresarán una mezcla correlativa y una correlativa especie de alegría y de tristeza.

Terminemos afirmando que, en todo caso sencillo o complejo, el medio, es decir, el estado general del espíritu y las costumbres, determina la especie de obras de arte, no admitiendo más que las que están acordes con el ambiente y eliminando las otras especies por medio de toda una serie de obstáculos interpuestos y de ataques renovados en cada momento de su desarrollo.

IV

Abandonemos ahora los casos supuestos y simplificados, para mayor claridad en la explicación, y lleguemos a los casos reales. Pronto veréis, al recorrer la serie de las principales épocas históricas, la comprobación de la ley. Expondré cuatro momentos que son los más grandes de la civilización europea: la antigüedad griega y romana, la

Edad Media feudal y cristiana, las monarquías nobiliarias y regulares del siglo XVII y la democracia industrial, regida por las ciencias, en la cual vivimos actualmente. Cada uno de estos períodos tiene su arte o su género artístico peculiar —escultura, arquitectura, teatro, música—, o, al menos, una especie determinada de cada una de estas artes mayores y, siempre, una vegetación completa, varia y abundante, que en sus principales rasgos refleja los de la época y la nación donde se ha producido. Estudiemos uno tras otro estos diversos terrenos y veremos aparecer sucesivamente sus flores diversas.

V

Hace próximamente tres mil años apareció en las costas y las islas del mar Egeo una raza hermosa e inteligente que comprendía la vida de un modo enteramente nuevo. No se dejaba absorber por una gran concepción religiosa, al modo de los indios y de los egipcios, ni por una gran organización social, como los asirios y los persas, ni por la intensa actividad de la industria y el comercio, como los fenicios y los cartagineses. En vez de una teocracia y de una jerarquía de castas, en vez de una monarquía y de una jerarquía de funcionarios, en vez de un gran establecimiento de tráfico y comercio, los hombres de esta raza crearon una cosa enteramente nueva, *la ciudad*, que, a su vez, producía otra, y cada renuevo, después de separado el tronco, daba lugar a nuevos brotes. Una de estas ciudades, Mileto, produjo trescientas y colonizó toda la costa del mar Negro. Otras ciudades hicieron lo mismo, y así, desde Cirene a Marsella, a lo largo de los golfos y promontorios de España, Italia, Grecia, Asia Menor y África tejieron una corona de ciudades florecientes en torno al Mediterráneo.

¿Cómo se vivía en esas ciudades? (1). Un ciudadano trabajaba poco con sus manos; generalmente le proveían súbditos y tributarios, y siempre le servían esclavos. El ciudadano más pobre poseía uno para que hiciese las faenas domésticas. Atenas tenía una población en la que corres-

(1) Grote, *History of Grece*, II, 337. Roeckh, *Economie politique des Atheniens*, I, 61. Wallon, *De l'esclavage dans l'antiquité*.

pondían cuatro esclavos a cada ciudadano, y ciudades como Egina y Corinto albergaban cuatrocientos o quinientos mil; por este dato comprenderéis que no faltaban servidores. Por lo demás, un ciudadano no tenía gran necesidad de que le sirviesen. Era sobrio, como todas las razas finas y meridionales, vivía con tres aceitunas, un diente de ajo y una cabeza de sardina (1). Por toda vestidura tenía unas sandalias, una túnica corta y un gran manto, como la capa de un pastor. Su casa era una vivienda estrecha, mal construída, poco segura: los ladrones la asaltaban abriendo un boquete en el muro (2); aquel recinto servía para dormir y para poco más; un lecho y dos o tres bellas ánforas constituían todo el ajuar. El ciudadano tenía muy pocas necesidades y pasaba el día al aire libre.

¿A qué consagraba sus ocios? Como no tenía rey ni sacerdote a quien servir, era en la ciudad libre y soberano. Elegía los magistrados y los pontífices y podía, a su vez, ser elegido para el sacerdocio o los cargos públicos. Aunque fuese un herrero o un albañil, juzgaba en los tribunales los más delicados procesos políticos y decidía en las asambleas los asuntos más importantes del Estado. En una palabra, sus ocupaciones eran los negocios públicos y la guerra; tenía la obligación de ser político y soldado; lo demás era poco importante, según su opinión, ya que todo el interés de un hombre libre debe concentrarse en estos dos deberes. Y sin duda era acertado su juicio, porque la vida humana, en aquella época, no estaba protegida como en la actualidad, y la sociedad no había adquirido la solidez que tiene en nuestros días.

La mayoría de las ciudades diseminadas en las orillas del Mediterráneo estaban rodeadas de bárbaros dispuestos a lanzarse sobre ellas como sobre una presa. El ciudadano se veía obligado a estar sobre las armas, como en nuestro tiempo hace el europeo establecido en Nueva Zelanda o en el Japón. Sin tal actitud los galos, libios, samnitas y bitinios pronto hubiesen acampado sobre las ruinas del recinto saqueado, reduciendo los templos a cenizas. Además, las ciudades eran enemigas entre sí y las leyes de la guerra rebosaban ferocidad, siendo casi siempre la ciudad vencida ciudad aniquilada. Un hombre rico

(1) Aristófanes, *Las ranas;* Luciano, *El Gallo.*
(2) El nombre propio del ladrón en griego es *agujereador de paredes.*

y considerado podía ver, en un abrir y cerrar de ojos, su casa incendiada, sus bienes arrebatados, su mujer y sus hijas vendidas para ser consagradas al más infame comercio, y encontrarse él mismo con su hijo sujeto a la esclavitud, enterrado en una mina o haciendo girar la rueda de un molino bajo el azote del látigo. Cuando los riesgos son tan grandes, es natural que preocupen los asuntos del Estado y que se luche con bravura, porque es necesario ser político bajo pena de muerte.

También podía dedicarse a los negocios públicos por ambición o por amor a la gloria. Cada ciudad trataba de someter o rebajar a las demás, deseaba adquirir vasallos, conquistar o explotar a otros hombres (1). El ciudadano pasaba su vida en la plaza pública discutiendo acerca de los medios más adecuados para conservar y engrandecer su ciudad, de las alianzas y los tratados, de la constitución y de las leyes; escuchando a los oradores, hablando cuando lo deseaba, hasta el momento en que saltaba a su nave para combatir en Tracia o en Egipto contra griegos, contra bárbaros o contra el Gran Rey.

Para conseguir este objeto habían creado una disciplina particular. En aquel tiempo, como no existía la industria, se desconocían las máquinas de guerra; se luchaba cuerpo a cuerpo. Por tanto, lo esencial para conseguir la victoria no estribaba en convertir a los soldados en autómatas perfectos, como sucede en nuestros días, sino que era necesario hacer de modo que cada combatiente tuviese un cuerpo de la mayor resistencia, fuerza y agilidad posibles; en una palabra, que cada soldado fuese un gladiador del mejor temple y capaz de una larga resistencia. Para ello, Esparta, que hacia el siglo VIII dió el ejemplo y comunicó el impulso a toda Grecia, tenía un régimen muy complicado y no menos eficaz. La ciudad era un campo abierto sin defensa, como nuestras posesiones de Cabilia, situada en medio de enemigos y de pueblos vencidos, completamente militar y sin otra preocupación que la defensa y el combate. En primer lugar era necesario, para tener cuerpos perfectos, crear una bella raza, y como si trataran de mejorar una especie animal, mataban a los niños defectuosos. Además se reglamentaban los matrimonios, de-

(1) Tucídides. Libro I. Véanse las diversas expediciones de los atenienses entre la paz de Cimón y la guerra del Peloponeso.

terminando la edad, el momento y las circunstancias más favorables para conseguir una hermosa descendencia. Un anciano que tuviese una mujer joven estaba obligado a proporcionarle un hombre también joven que le diese hijos bien constituídos. Si un hombre de cualquier edad tenía un amigo al que admiraba por su carácter o por su hermosura, podía prestarle su esposa (1).

Después de haber fabricado la raza era necesario modelar cada individuo. Los jóvenes estaban disciplinados, acostumbrados, ejercitados en la vida común. Se hallaban divididos en dos bandos rivales, que se vigilaban y luchaban entre sí a puntapiés y puñadas. Dormían al aire libre, se bañaban en las frías aguas del Eurotas, vivían del merodeo, comían poco, de prisa y mal, se acostaban en un lecho de cañas, no bebían más que agua, soportaban todas las inclemencias del cielo; las muchachas se ejercitaban como los jóvenes, y los adultos estaban obligados a prácticas análogas. Sin duda, en otras ciudades la antigua disciplina se había dulcificado o era menor; sin embargo, aun con atenuaciones se trataba de conseguir un mismo fin por caminos parecidos. Los muchachos pasaban la mayor parte del tiempo en el gimnasio, luchando, saltando, corriendo, lanzando el disco, fortificando y adiestrando sus miembros desnudos. La aspiración era formar un cuerpo tan robusto, tan dispuesto, tan hermoso como fuera posible, y tal educación obtuvo los resultados más admirables.

De estas costumbres de los griegos nacieron ideas peculiares. El ser ideal fué para ellos, no el espíritu pensante o el alma con delicada sensibilidad, sino el cuerpo desnudo, brote vigoroso nacido de buena raza, bien proporcionado, activo, diestro en todos los ejercicios. Tal modo de pensar se manifiesta en diversos rasgos: en primer lugar, mientras que a su alrededor los carios, los lidios y, en general, todos sus vecinos bárbaros tenían vergüenza de presentarse desnudos, ellos se despojaban fácilmente de sus ropas para la lucha y la carrera (2). En Esparta, aun las muchachas se ejercitaban casi desnudas. Ya veis cómo las costumbres gimnásticas habían suprimido o transformado el sentimiento del pudor.

---

(1) Jenofonte: *La República de los lacedemonios.*

(2) Costumbre adoptada por los lacedemonios hacia la XIV Olimpíada. Platón, *Cármides.*

En segundo lugar, sus grandes fiestas nacionales, los juegos olímpicos, pitios y nemeos, eran la exhibición y el triunfo del cuerpo desnudo. Los jóvenes de las más ilustres familias acudían al lugar de los juegos desde todas las ciudades de Grecia y desde las más remotas colonias griegas. Se preparaban para ellos con gran antelación, con un régimen particular y un asiduo trabajo, y entonces, ante las miradas y los aplausos de la nación entera, libres de vestiduras, luchaban, boxeaban, lanzaban el disco, corrían a pie o encima de los carros. Estas victorias, que ahora sólo nos parecen dignas de los hércules de feria, eran entonces las más gloriosas. El atleta vencedor en la carrera daba su nombre a la olimpíada; los poetas más ilustres le celebraban; el lírico más grande de la antigüedad, Píndaro, no hizo otra cosa que contar las carreras de carros.

Cuando el atleta vencedor regresaba a su ciudad era recibido en triunfo, y su agilidad y su fuerza se convertían en un timbre de gloria para el pueblo donde había nacido. Uno de estos atletas, Milón de Crotona, invencible en la lucha, fué escogido como general y condujo a sus conciudadanos a la batalla, ataviado, como Hércules, con una piel de león y armado de una maza. Se cuenta que un cierto Diágoras, que vió en el mismo día coronar a dos de sus hijos, conducido en triunfo por ellos ante el público, oyó que la multitud exclamaba: «Ya puedes morir, Diágoras, porque no puedes llegar a ser dios.» Aquella felicidad parecía al pueblo congregado excesiva para un mortal. Diágoras, en efecto, ahogado por la emoción, murió en los brazos de sus hijos; a su juicio, y al de todos los griegos, el ver que sus dos hijos tenían los puños más recios y las piernas más ágiles de toda Grecia le parecía el colmo de la dicha en este mundo. Leyenda o realidad, semejante relato prueba el entusiasmo que sentía el pueblo griego por la perfección del cuerpo humano.

Por esto no temían mostrarle ante sus dioses en las fiestas solemnes. Existía una ciencia de las actitudes y los movimientos, a la que llamaban orquéstica, que marcaba y enseñaba los bellos ritmos de las danzas sagradas. Después de la batalla de Salamina, el poeta trágico Sófocles, que entonces contaba quince años y era celebrado por su hermosura, despojándose de sus ropas cantó

y danzó el Paean ante los trofeos de la victoria. Ciento cincuenta años más tarde, Alejandro, yendo al Asia Menor a combatir contra Darío, desnudóse enteramente con otros compañeros para honrar con sus ágiles carreras la tumba de Aquiles.

Y aún se llegaba a más en este sentido, porque se consideraba la hermosura del cuerpo como un signo de la divinidad. En una ciudad de Sicilia, un joven de extraordinaria belleza fué adorado sólo por tal motivo, y después de muerto se levantaron altares en su honor (1). En los poemas de Homero, que son la Biblia de los griegos, encontraréis constantemente repetido que los dioses tienen en el cuerpo humano una carne sensible que las lanzas pueden traspasar, roja sangre que corre por sus venas, instintos, furores, placeres semejantes a los nuestros, hasta el punto de que los héroes se convierten en amantes de las diosas y los dioses engendran hijos en las mujeres mortales. Entre el Olimpo y la tierra no existe ningún abismo; los dioses descienden de aquellas alturas y los hombres suben hasta ellas; si los dioses son superiores a los hombres es tan sólo porque están libres de la muerte, porque su carne herida sana en poco tiempo, porque son más fuertes, más hermosos y más felices que los mortales. Por lo demás, al igual que éstos, comen, beben, pelean, gozan con todos los sentidos y con todas las facultades corporales. De tal manera Grecia tomó como modelo al hermoso animal humano, que llegó a convertirle en su ídolo, glorificándole en la tierra por haberle divinizado en el cielo.

De tal concepto nació el arte estatuario, pudiendo determinarse todos los momentos de su floración. Por una parte, el atleta coronado una vez tenía derecho a que se le levantase una estatua, y si era coronado tres veces, a una estatua icónica, es decir, una efigie que fuese su retrato. Por otra parte, si los dioses tienen cuerpos humanos más serenos y más bellos que los cuerpos mortales, natural era representarlos con estatuas, y para realizarlo no hay necesidad de forzar el dogma. La efigie de mármol o de bronce no es una alegoría, sino una imagen exacta; no presta al dios músculos, huesos y toda una pesada envoltura de que carece, sino que representa la

(1) Herodoto.

vestidura corpórea que le cubre y la forma viva que constituye su propia sustancia. Para que aquella escultura sea un fiel retrato, basta que sea la más hermosa que pueda imaginarse y que reproduzca la serenidad inmortal que hace al dios muy superior al hombre.

Imaginemos que la estatua está en el taller. ¿Sabrá el escultor realizar lo que se propone? Fijémonos ante todo en su preparación. Los hombres de aquel tiempo observaban el cuerpo humano desnudo y en movimiento en el baño, en los gimnasios, en las danzas religiosas, en los juegos públicos. Apreciaban con predilección las bellas formas y actitudes que denotaban el vigor, la salud, la actividad. Luchaban con incansable esfuerzo por conseguir esas formas y enseñar esas actitudes. Durante trescientos o cuatrocientos años corrigieron, desenvolvieron, depuraron sus ideas acerca de la belleza física. No es, pues, asombroso que al fin llegasen a descubrir el modelo ideal del cuerpo humano, que nosotros conocemos ahora porque le hemos recibido de ellos.

Cuando, al terminar la época gótica, Nicolás de Pisa y los primeros escultores abandonaron las formas endebles, angulosas y sin belleza de la tradición hierática, hallaron sus modelos en los bajo relieves griegos que se conservaban o fueron encontrados bajo tierra. Y si nosotros, olvidando nuestros cuerpos malogrados o deformes de plebeyos y pensadores, anhelamos encontrar algún esbozo de la forma perfecta, buscamos su conocimiento en esas estatuas, monumentos de la vida gimnástica y del noble ocio.

La forma de tales estatuas no sólo es perfecta, sino que, como un ejemplo único, colma las aspiraciones de artista. Los griegos, que atribuían al cuerpo una dignidad peculiar, no han tenido, como los modernos, la pretensión de subordinar toda la figura a la cabeza. El pecho que respira con facilidad, el tronco que se apoya sólidamente sobre las caderas, la pierna fuerte y nerviosa capaz de lanzar el cuerpo entero con agilidad admirable, son dignos de todo su interés. No estaban preocupados como nosotros con la anchura de la frente pensativa, con el irritado ceño, con el pliegue desdeñoso de los labios.

Aquellos artistas pudieron mantenerse siempre en las condiciones del perfecto arte estatuario, arte que puede prescindir de marcar la pupila en los ojos y de dar expre-

sión al rostro; que prefiere los personajes tranquilos, entregados a cualquier menuda o insignificante ocupación; que ordinariamente no emplea más que un color uniforme, el del mármol o el del bronce; que deja a la pintura el atractivo de lo pintoresco; que abandona a la literatura el interés dramático; que, encadenada y ennoblecida a un tiempo por la naturaleza de los materiales que emplea y la limitación de sus dominios, sabe evitar la representación de las particularidades, de la fisonomía, de lo accidental, de las agitaciones humanas, para destacar la forma abstracta y pura y hacer brillar en sus santuarios la blanca e inmóvil efigie de los seres pacíficos y augustos que el género humano reconoce como sus héroes y sus dioses.

Así, pues, el arte central de Grecia es el estatuario, y todas las demás artes se relacionan con él, le acompañan o le imitan; ningún otro ha expresado con tal intensidad la vida nacional; ningún otro fué más cultivado ni mejor sentido por el pueblo.

En torno de Delfos, en los cien templos pequeños que guardaban los tesoros de las ciudades, «todo un pueblo de mármol, de oro, de plata, de cobre, de bronce, de veinte bronces distintos con diferentes matices, millares de muertos gloriosos, en grupos irregulares, ya sentados, ya en pie, resplandecían como súbditos verdaderos del Dios de la luz» (1).

Cuando más tarde Roma despojó al mundo griego, la enorme ciudad tuvo un pueblo de estatuas casi tan numeroso como su población real. Todavía hoy, después de tantas destrucciones y tantos siglos, se calculan en sesenta mil las estatuas descubiertas en Roma y en su campiña. Jamás se ha vuelto a ver tan prodigiosa cantidad de flores, y flores de tal perfección, en un brote tan continuo, tan generoso, tan vario. Ya hemos hallado la explicación de este hecho al ahondar, una tras otra, en las distintas capas del terreno, y al advertir que los fundamentos del suelo humano, constituciones, costumbres, ideas, han contribuído directamente a producir esa floración.

(1) Michelet: *Bible de l'humanité*, 205.

VI

La organización militar, característica de la ciudad antigua, tuvo, a la larga, tristes consecuencias. Como la guerra era el estado natural, los fuertes habían dominado a los débiles. En más de una ocasión se habían constituído Estados de importancia bajo el influjo o la tiranía de una ciudad preponderante y victoriosa. Al fin, una de ellas, Roma, más enérgica, más paciente y más hábil, más capaz de mandar y de obedecer, de propósitos continuados y de cálculos prácticos, llegó, después de setecientos años de esfuerzo, a encerrar bajo su dominio a todos los países mediterráneos y a diversas regiones circundantes. Para conseguirlo se hallaba sometida al régimen militar, y, así como el fruto sale de la semilla, de tal organización brotó el despotismo militar. De este modo se constituyó el Imperio, y hacia el siglo I de nuestra era pareció que el mundo, organizado bajo una monarquía regular, encontraba al fin la paz y el orden; pero no halló otra cosa que su decadencia. En el terrible período de la conquista las ciudades habían sido aniquiladas a centenares y los hombres perecieron a millones. Los mismos vencedores se habían destrozado durante un siglo, y el universo civilizado, exhausto de hombres libres, estaba medio vacío de sus habitantes (1).

Los ciudadanos transformados en súbditos, sin un gran ideal que les empujase, se abandonaban a la inercia o caían en el lujo; se negaban a contraer matrimonio y no querían tener hijos. Como entonces las máquinas eran desconocidas y todo el trabajo había de hacerse a fuerza de hombres, los esclavos, obligados a proveer a todos los refinamientos, los placeres y la pompa de la sociedad entera con el esfuerzo de sus brazos, desaparecían abrumados por una carga superior a sus fuerzas. Al cabo de cuatrocientos años, el Imperio, enervado y exhausto, no tuvo hombres suficientes ni energía bastante para detener a los bárbaros. Y la ola se desbordó, arrastrando los diques; a esta primera oleada sucedió otra, y otra más tarde, continuando las invasiones durante quinientos años. Los males que causaron son inena-

(1) Víctor Duruy: *Rome, trente ans avant Jesus Christ.*

rrables: pueblos exterminados, monumentos destruídos, campos devastados, ciudades incendiadas; la industria, las bellas artes, las ciencias, mutiladas, envilecidas, olvidadas; por todas partes el reinado de la ignorancia, el miedo y la brutalidad.

Figuraos por un momento que los salvajes del lago Hurón o los iroqueses se encontraran de repente en medio de una sociedad culta y pensante como la nuestra. Imaginaos que un tropel de novillos desmandados penetra en un palacio destrozando muebles y tapices; después, otras bestias enfurecidas invaden aquel mismo lugar, de manera que los destrozados restos, abandonados por los primeros, perecen bajo los cascos de los que vienen después, y que, apenas instalados en medio de aquel desorden los rebaños de mugidores animales, tienen que rebelarse para rechazar a cornadas a la nueva masa de insaciables invasores. Cuando, por fin, en el siglo X, la última banda encontró donde acomodarse y pudo hacer su guarida, no pareció, sin embargo, que la condición de la Humanidad mejorase.

Los jefes bárbaros, transformados en señores feudales, combatían entre sí, saqueaban a los campesinos, incendiaban las cosechas, desvalijaban a los comerciantes y robaban y maltrataban a su sabor a los desventurados siervos. Los campos permanecían incultos y los víveres escaseaban. En el siglo XI, en setenta años, se cuentan cuarenta de hambre. Un monje, Raúl Glaber, relata que se había llegado a comer carne humana y que un carnicero que la expuso en su mostrador fué quemado vivo.

Añadid a esto que la suciedad y la miseria eran universales, que el olvido de las reglas de higiene más sencillas trajo consigo la peste, la lepra y las epidemias de todas clases, las cuales se hallaban aclimatadas como en terreno propio. Veis, pues, que se había descendido hasta las costumbres de los antropófagos de Nueva Zelanda, hasta el embrutecimiento innoble de los caledonios y los papúes, a la más abyecta relajación humana. Además, para colmo de males, el recuerdo del pasado ennegreció la miseria del presente, y las pocas inteligencias que pensaban aún leían los antiguos escritos y comprendían confusamente la magnitud de la caída y la profundidad aterradora del abismo donde la Humanidad se despeñaba desde hacía mil años.

Ya adivinaréis los sentimientos que semejante estado de cosas, tan violento y tan prolongado, había sembrado en las almas. El abatimiento, la tristeza de vivir, la negra melancolía llenaban los corazones. «El mundo —decía un escritor de aquel tiempo— es sólo un abismo de impudicia y perversidad.» La vida parecía un infierno anticipado. Muchas gentes se apartaban del mundo, no sólo los pobres, los desvalidos, las mujeres, sino los señores y hasta los reyes. Para las almas en que existía algo de nobleza y finura era preferible la monotonía y la paz del claustro. En las proximidades del año 1000 creyeron las gentes que el fin del mundo era inmediato, y muchos, llenos de espanto, entregaron sus bienes a las iglesias y a los conventos.

Al mismo tiempo que aparecía el terror y el desaliento, se desarrolló una gran exaltación nerviosa. Cuando los hombres son excesivamente desventurados se vuelven excitables como los enfermos o los presos; su sensibilidad aumenta y adquiere una susceptibilidad femenina. El corazón es juguete de mil caprichos, violencias, aplanamientos, desahogos y efusiones que no tenía cuando estaba sano. Saliendo de los sentimientos moderados, que son los únicos que pueden fomentar la acción continua y viril, lloran, sueñan, caen de rodillas, son incapaces de bastarse a sí mismos, imaginan deleites, transportes, ternuras infinitas, quieren derramar el torrente de entusiasmo y el exquisito refinamiento de su imaginación sobreexcitada y en desorden; en una palabra, están preparados para el amor.

En efecto, entonces vióse desarrollar, con desmesuradas proporciones, una pasión ignorada por la grave y varonil antigüedad; me refiero al amor caballeresco y místico. El amor tranquilo y razonable que conviene al matrimonio vióse subordinado al amor desordenado y extático que se encuentra fuera del matrimonio. En tribunales presididos por damas estableciόse el código del verdadero amor y se aquilataron las finezas de los amadores. Decidieron «que el amor no podía existir entre esposos» y «que el amor no podía negar nada al amor» (1). Ya no consideraron a la mujer como un ser de carne y hueso, semejante al hombre, sino que la miraron como a

(1) Andrés *el Capellán*.

una divinidad; pensaron que el hombre estaba satisfecho con ser digno de servirla y adorarla y, alambicando más, llegaron a confundir el amor humano con el divino, creyendo que aquél era el camino para llegar al amor de Dios. Los poetas transfiguraron a sus amadas en alguna celeste virtud, suplicándoles que se dignasen guiarles a través del empíreo hasta el trono del Altísimo.

Fácilmente podemos imaginar el impulso que tales sentimientos dieron al cristianismo. La repulsión al mundo y la tendencia al éxtasis, la constante desesperanza y el anhelo infinito de ternura, llevan naturalmente a los hombres hacia una doctrina que representa la tierra como un valle de lágrimas, la vida presente como una prueba, la contemplación de la divinidad como la suprema dicha y el amor de Dios como el deber primordial. La sensibilidad dolorida o exaltada halla su alimento en el infinito temor y en la esperanza infinita, en la pintura de los abismos de fuego y del infierno eterno, el paraíso resplandeciente y sus inefables delicias. Así fortalecido el cristianismo, gobierna las almas, inspira las artes y emplea a los artistas. «El mundo —dice un contemporáneo— sacude sus viejos harapos y reviste las iglesias de blancas túnicas.» Entonces aparece la arquitectura gótica.

Veamos levantarse el nuevo edificio. En contraste con las religiones antiguas, que eran siempre locales y pertenecían a castas o familias, el cristianismo es una religión universal que se dirige a la multitud y llama a todos los hombres a su salvación. Es necesario, pues, que el edificio sea muy grande y pueda contener toda la población de una comarca o de una ciudad: mujeres, niños, siervos, artesanos y pobres, al mismo tiempo que los nobles y los señores. La reducida cella que albergaba la estatua del dios griego, el pórtico ante el cual desfilaba la procesión de ciudadanos libres, no sería capaz para albergar a esta muchedumbre. Necesita una enorme nave, otras que la flanquean y la cruzan y colosales pilastras; las generaciones de obreros que vienen en masa durante siglos a trabajar por la salvación de su alma despedazarán montañas enteras antes de que el monumento estuviese acabado.

Los hombres que entran allí están tristes y vienen en busca de ideas dolorosas; meditan acerca de la vida despreciable, tan llena de amarguras y que termina en un espantoso abismo; acerca del infierno y los tormentos que

no tienen medida, ni tendrán fin, ni siquiera tregua; acerca de la pasión de Cristo agonizando en la cruz y de los martirios de los santos torturados por sus perseguidores. Bajo el peso de sus propias angustias, sumadas a las enseñanzas de la religión, no se complacerán con la alegría y la sencilla belleza que presta a todo la claridad, sino que impiden el acceso de la luz riente y alentadora. El interior del edificio queda sumergido en una oscuridad fría y lúgubre; la luz llega transformada por las vidrieras en púrpura sangrienta, en los esplendores de topacios y amatistas, en el místico refulgir de pedrerías, en extrañas claridades que parecen huecos abiertos sobre el paraíso.

La imaginación delicada e inquieta de aquellas gentes no puede satisfacerse con formas ordinarias, ya que la forma, por sí misma, no llega a interesarles. Es necesario que encierre un símbolo y represente algún misterio augusto. El edificio, con sus naves cruzadas, simboliza la cruz en donde Cristo fué crucificado; los rosetones, con sus pétalos de diamantes, figuran la rosa eterna, cuyas hojas son las almas redimidas; las dimensiones de todas las diversas partes de la construcción corresponden a números sagrados.

Por otra parte, las formas con su riqueza, su originalidad, su atrevimiento, su delicadeza, su magnitud, armonizan muy bien con el desasosiego y curiosidad de la fantasía enfermiza. Para tales almas son necesarias sensaciones fuertes, múltiples, cambiantes, contrapuestas y extraordinarias. Queda olvidada, pues, la columna, la viga horizontal sostenida en sus extremos, el arco de medio punto; en una palabra, toda la firme trabazón, las proporciones equilibradas, la hermosa desnudez de la arquitectura antigua. No inspiraban entonces simpatía esos seres sólidos, que parecen haber nacido sin trabajo y durar sin dificultad; que tuvieron la belleza, al tiempo de existir, y cuya excelencia fundamental no necesita de adornos ni de complementos.

La forma típica elegida no fué la sencilla redondez del arco o el cuadrado simple formado por la columna y el arquitrabe, sino la compleja unión de dos curvas que se cortan entre sí; tal es la ojiva. Su aspiración era lo gigantesco, cubrir un cuarto de legua con montañas de piedra labrada, agrupar las columnas formando pilares monstruosos, sostener las galerías en el aire, levantar las bóve-

das hasta las nubes, alzar campanario sobre campanario hasta llegar al cielo. Aquellos artistas exageran la delicadeza de las formas, circundan las portadas con series superpuestas de estatuillas, coronan los muros de gárgolas y pináculos, entrelazan las sinuosidades de la piedra en la abigarrada púrpura de los rosetones; adornan y extienden encima de los sepulcros, en los altares, en el ábside, en las torres, un intrincado laberinto de columnas primorosas, de complicados retorcidos, de estatuas y de hojarasca. Parece que a un tiempo les preocupa lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño, que tratan de mover el ánimo en los dos aspectos, con la enormidad de la masa y la prodigiosa abundancia de pormenores. Queda bien patente su anhelo de causar una sensación extraordinaria, para deslumbrar y maravillar al que contempla el edificio.

A medida que tal arquitectura se desenvuelve, se hace cada vez más paradójica. En el siglo XIV y en el XV, en la época del gótico flamígero, en Estrasburgo, Milán, Nuremberg, en la iglesia de Brou, parece que ha renunciado a la solidez para consagrarse sólo a lo ornamental. Unas veces aparece erizada de campanarios superpuestos y múltiples; otras recarga su exterior de primorosas labores. Los muros, reducidos al mínimo, están casi enteramente ocupados por las vidrieras; falta un apoyo firme, y a no ser por los contrafuertes adosados a los muros, el edificio se hundiría; lentamente y cada día, sin embargo, va desmoronándose, y verdaderas colonias de operarios, instaladas a sus pies, reparan continuamente su continua ruina.

Ese encaje de piedra que se transparenta y que va afinándose hasta llegar a la flecha no tiene fuerza en sí mismo para sostenerse. Necesita apoyarse en una armadura sólida de hierro, y el hierro, al oxidarse, reclama la mano del obrero para ayudar a mantener la instabilidad de esta engañosa magnificencia. La floración del decorado interior se ha complicado en tales términos; los nervios han multiplicado de tal manera sus ramificaciones espinosas y retorcidas; la sillería del coro, el púlpito, las verjas se hallan de tal suerte recargados de arabescos lujosos y fantásticos que se entrelazan y se retuercen, que la iglesia ya no parece un monumento, sino una joya de orfebrería.

Es una vidriera multicolor, una gigantesca filigrana, una vestidura de fiesta, tan primorosa y rica como la de

una reina o una desposada; galas de mujer sobreexcitada y nerviosa, parecidas a los extravagantes atavíos del mismo siglo y cuya poesía delicada, pero enfermiza, indica, con sus excesos, los extraños sentimientos, la inspiración inquieta y la violenta e imponente aspiración que corresponde a una época de monjes y de caballeros.

Esta arquitectura, que ha durado cuatro siglos, no se encerró en un solo país ni se limitó a un solo género de edificios. Cubrió toda Europa desde Escocia a Sicilia; construyó todos los monumentos civiles y religiosos, públicos y privados. Marcó con su huella no sólo las catedrales y capillas, sino los palacios y fortalezas, los trajes, las viviendas, el mobiliario y los arreos. Así, con su universalidad, muestra y confirma la gran crisis moral, a la vez sublime y enfermiza, que durante toda la Edad Media exaltó y descentró el espíritu humano.

VII

Las instituciones humanas, a semejanza de los cuerpos vivos, se hacen y se deshacen por sus propias fuerzas, y así, lo mismo pueden perder la salud como volver a recobrarla de nuevo, merced sólo a su naturaleza y situación. Entre los señores feudales que gobernaban y explotaban a los hombres en la Edad Media sucedió que en cada país había uno más fuerte, mejor situado, más político que los otros, quien se convirtió en defensor de la paz pública. Sostenido por el asentimiento universal, debilitó a unos, concertó alianzas con otros, sometió a sujetó poco a poco a todos los demás, estableció una administración regular y acatada y, con el nombre de rey, fué el jefe de la nación. Hacia el siglo XV los barones, que en otro tiempo fueron sus iguales, eran ya sus oficiales; hacia el siglo XVII se habían transformado en sus cortesanos.

Considerad un momento el sentido de esta palabra. Un cortesano es un hombre de la corte, es decir, un hombre que tiene un cargo o un empleo doméstico en el palacio real, que es caballerizo, chambelán, cazador mayor, y que a este título recibe su pago y habla a su dueño con todo el rendido respeto y todas las humildes reverencias que requiere su cargo. Pero no es un simple criado, como en

las monarquías orientales. El tatarabuelo de su tatarabuelo era el igual, el compañero, el par del rey. A título tal, él mismo pertenece a una clase privilegiada, la de los gentileshombres. Si sirve a su príncipe no es sólo por interés, puesto que cifra su honor en serle completamente adicto.

Tampoco los príncipes olvidan nunca guardarle las debidas consideraciones. Luis XIV arroja su bastón por la ventana para no caer en la tentación de pegar a Lauzun, que le había faltado. El cortesano es honrado por sus señores, tratado como un hombre de la misma sociedad; vive en familia con ellos, baila en sus fiestas, come en su mesa, sube a su carroza, se sienta en sus sillones, es uno de los que asisten a su salón. Así aparece la vida de corte en Italia y en España en primer lugar; luego en Francia, más tarde en Inglaterra. En Francia tuvo verdaderamente su centro, y Luis XIV le dió todo su esplendor.

Sigamos ahora estudiando los efectos de este nuevo estado de cosas sobre los caracteres y los espíritus. Como el salón del rey es el primero del país, se reúne allí la concurrencia más escogida, y, por tanto, el personaje más admirado, el hombre más perfecto, que sirve de modelo a los demás, es el gran señor que goza de la familiaridad del rey. Este gran señor tiene sentimientos generosos. Cree pertenecer a una raza superior y considera que nobleza obliga. Es más puntilloso que nadie en materia de honor y arriesga sin dificultad su vida por el menor agravio; durante el reinado de Luis XIII cuatro mil gentileshombres murieron en duelo.

A los ojos de un noble, el desprecio del peligro es el primer deber de un alma bien nacida. Aquel elegante, aquel mundano, esclavo de sus galas y preocupado de su peluca, se ofrece para ir a acampar en Flandes, metido en el lodo, y permanece impasible en Neerwinden diez horas seguidas bajo la metralla. Cuando Luxemburgo anuncia que va a dar una batalla, Versalles queda desierto, y todos los perfumados galanes corren al ejército como si fuesen a un baile. En fin, como restos de un antiguo espíritu feudal, nuestro gran señor considera al monarca como su jefe natural y legítimo; sabe que se debe a él como antes el vasallo se debía a su señor. En caso de necesidad le sacrificaría su hacienda, su sangre, su

vida. En tiempo de Luis XVI los gentileshombres venían a ofrecerse al rey como voluntarios, y muchos de ellos se hicieron matar por su causa el 10 de agosto.

Pero al lado de todo esto son también cortesanos, es decir, hombres de mundo, y a este respecto son modelo de cortesía. El mismo rey les da constantemente ejemplo. Luis XIV se descubría hasta delante de una camarera, y las *Memorias* de Saint-Simon citan a cierto duque que, como saludaba a todo el mundo, no podía atravesar los patios de Versalles más que con el sombrero en la mano. Por tal motivo, nuestro cortesano es experto en el bien parecer, hábil para hablar en las circunstancias difíciles, diplomático, dueño de sí mismo, diestro en el arte de vestir y atenuar la verdad, maestro en la lisonja y el halago, incapaz de desagradar nunca y muy dispuesto a agradar en cualquier ocasión.

Tales sentimientos y condiciones son producto del espíritu aristocrático, refinado por las necesidades del trato, y han alcanzado su mayor perfección en la corte y el siglo que hemos nombrado antes. Si en nuestros días deseamos contemplar esas flores de tan raro perfume, de formas tan inusitadas, hemos de apartarnos de nuestra sociedad igualitaria, tosca y mezclada, para admirarlas en el jardín simétrico y monumental donde florecieron.

Ya comprenderéis que gentes de tal condición forzosamente han de elegir placeres en consonancia con su carácter. En efecto; sus gustos, como sus personas, son nobles, puesto que ellos lo son, no sólo de nacimiento, sino por sus aficiones; correctos, puesto que han sido educados en la práctica y el respeto del bien parecer. Estos gustos han producido durante el siglo XVII todas las obras de arte: la pintura sobria, elevada y severa de Poussin y de Le Sueur; la arquitectura solemne, pomposa y estudiada de Mansard y de Perrault; los jardines monárquicos y acompasados de Le Nôtre. Hallaréis sus huellas en el mobiliario, los trajes, el decorado de las habitaciones, las carrozas; en las producciones de Perelle, Sebastián Leclerc, Rigaud, Nanteuil y tantos otros. Versalles es la obra maestra de este género, con sus grupos de dioses bien educados, sus simétricos toldos de verdura, sus fuentes mitológicas, sus anchos estanques ostentosos, sus árboles recortados, podados y dispuestos a la manera de una decoración arquitectónica. Edificios y parterres han sido

construídos por hombres celosos de su dignidad y fieles guardadores del bien parecer.

Pero donde es más visible la influencia del ambiente es en la literatura. Jamás en Francia ni en toda Europa llegó a un grado más alto el arte de escribir bien. Ya sabéis que los escritores franceses más ilustres son de esta época: Bossuet, Pascal, La Fontaine, Molière, Corneille, Racine, La Rochefoucauld, madama Sévigné, Boileau, La Bruyère, Bourdaloue. Y no eran sólo los grandes hombres los que escribían bien, sino que era todo el mundo. Courier decía que una doncella de servicio de aquel tiempo sabía, a este respecto, más que toda una academia de ahora. Y es verdad que el buen estilo era una cosa que parecía estar en el aire, se respiraba sin darse cuenta; la conversación, las cartas vulgares, lo propagaban; se aprendía en la corte, formaba parte de las buenas maneras de la gente de mundo. Los hombres, que perseguían la nobleza y la corrección en todos sus aspectos, la alcanzaron precisamente en la escritura y en la palabra. Entre los diversos géneros literarios existe uno, la tragedia, que se desenvolvió con extraordinaria perfección. Este género, el primero de todos, presenta el ejemplo más convincente de la relación que liga entre sí a los hombres y a las obras, a las costumbres y a las artes.

Estudiaremos en primer lugar los rasgos generales de la tragedia y veremos que todos están calculados para agradar a los señores y personas de la corte. El poeta del tiempo no deja nunca de atenuar la verdad, con frecuencia muy cruda de suyo; no presenta en la escena ningún asesinato; disimula los brutales instintos; aparta la violencia, las matanzas, los atropellos, los gritos, los estertores, todo lo que disonaría a un espectador acostumbrado a la mesura y al refinamiento de un salón. Por el mismo motivo evita la emoción desordenada; no se entrega a los caprichos de la imaginación y la fantasía, como Shakespeare; sus líneas son regulares y no consienten que las altere el incidente imprevisto o la poesía novelesca. Combina las escenas, explica las entradas, gradúa el interés, dispone las peripecias, prepara con tiempo y con habilidad el desenlace. Además, recubre el diálogo con una especie de reluciente barniz que consiste en una sabia versificación, compuesta de palabras selectas y rimas armoniosas. Si buscamos en los grabados de la época los tra-

jes de teatro, veremos a los héroes y a las princesas con los mismos volantes, bordados, botas, penachos, espadas y todo el atavío, griego de nombre, pero francés en el gusto y en la forma, que el rey, el delfín y las princesas exhibían al compás de los violines, en los bailes de palacio.

Advertid, además, que todos los personajes son gentes de corte: reyes, reinas, príncipes y princesas, embajadores, ministros, capitanes de la guardia, meninos y confidentes. Los familiares de los príncipes no son aquí, como en la antigua tragedia griega, nodrizas, esclavos de la casa nacidos bajo el mismo techo que su amo, sino damas de honor, caballerizos, nobles de antecámara que disfrutan de algún cargo en el palacio. En seguida se echa de ver, por su talento en el decir, por su habilidad en la lisonja, por su perfecta cortesía, por su noble porte y por sus sentimientos monárquicos, que son súbditos y vasallos.

Los señores son, lo mismo que sus familiares, caballeros franceses del siglo XVII, corteses y altivos, heroicos en Corneille, nobles en Racine, galantes con las damas y que se deben en cuerpo y alma a su nombre y a su raza. Capaces serán de sacrificar por su honor los intereses más poderosos y los más caros afectos; incapaces de permitirse una palabra o un ademán que no autorice la más escrupulosa circunspección. La *Ifigenia*, de Racine, entregada a los sacrificadores, no se lamenta de su desventura con las lágrimas de una doncella, como la de Eurípides; cree que está obligada a obedecer, sin murmurar, a su padre, que es su rey, y debe morir sin llorar, porque es una princesa. Aquiles, que en Homero huella con sus pies el cuerpo expirante de Héctor y, en su insaciable cólera de fiera embravecida, querría «comer la carne sangrienta» del hombre que ha vencido, es en Racine un príncipe de Condé, brillante y galán, enamorado del honor, servicial con las damas, ardiente e impetuoso sin duda, pero con la fogosidad contenida de un joven capitán, que en sus mayores arrebatos sabe dominarse y no llega nunca a la brutalidad.

Todos estos personajes hablan con una urbanidad acabada y con un dominio del trato que no falta en ninguna ocasión. Ved en Racine el primer diálogo entre Orestes y Pirro, todo el papel de Acomato, de Ulises. En parte alguna hallaréis tal maestría oratoria, tan ingeniosos cumplidos y lisonjas, tan adecuados exordios, mayor rapidez para descubrir y más habilidad para utilizar todas las

razones de peso. Los amantes más exaltados y más incultos son perfectos caballeros que redondean madrigales y saben hacer reverencias. En medio de la más violenta pasión, Hermoine, Andrómaca, Roxana, Berenice, conservan el buen tono y las buenas maneras. Mitrídates, Fedra, Atalia, pronuncian al expirar períodos correctos, porque los príncipes tienen que representar su papel hasta el fin y deben morir con toda ceremonia.

El teatro francés de este tiempo podría considerarse como la pintura exquisita del gran mundo. Lo mismo que la arquitectura gótica, representa una forma definida y perfecta del espíritu humano; y por esto, lo mismo que ese estilo arquitectónico, ha llegado a ser un arte universal. Ha sido importado o imitado, en unión de la literatura, las aficiones y las costumbres francesas, en todas las cortes de Europa: en Inglaterra, después de la restauración de los Estuardos; en España, al advenimiento de los Borbones; en Italia, en Alemania, en Rusia, durante el siglo XVIII. Podemos decir que Francia en este momento dió las normas a Europa entera: Francia era el país de la elegancia, del agrado, del buen estilo, de las ideas sutiles, del arte de la vida, y cuando un moscovita salvaje, un pesado alemán, un engomado inglés, un bárbaro o semibárbaro del Norte abandonaba el aguardiente, la pipa y las pieles, dejaba la vida feudal de cazador y de lugareño, venía a aprender en nuestros salones y en nuestros libros el arte de conversar, de saludar y de sonreir.

VIII

Esta sociedad tan brillante no duró mucho tiempo, y la causa de su disolución fué su extraordinario desarrollo. El Poder, que era absoluto, acabó por ser negligente y tiránico; además, el rey concedía los mejores empleos y las mercedes más numerosas a los señores de la corte, que eran los familiares de su salón. Tal proceder pareció una injusticia al pueblo y a la burguesía, que a medida que se enriquecían, se ilustraban y ascendían aumentaban en poder y en descontento. Éstos son los que hicieron la Revolución francesa, y después de diez años de trastornos establecieron un régimen democrático e igualitario, en el cual todos los empleos eran accesibles a todos,

generalmente después de pasar por exámenes y pruebas conforme a reglas fijas, determinadas con anterioridad.

Poco a poco las guerras del Imperio y el contagio del ejemplo transportaron este régimen más allá de las fronteras francesas, y puede decirse que en la actualidad, a pesar de las diferencias locales y de tiempo, Europa entera tiende a imitarle. Esta nueva organización de la sociedad, unida a la invención de máquinas industriales y a la creciente suavidad de las costumbres, ha transformado la condición y, por consiguiente, el carácter de los hombres. Actualmente están a cubierto de la arbitrariedad y se hallan defendidos por una buena policía; aunque su condición sea la más humilde, todos los caminos están abiertos a su actividad; la multiplicación enorme de las cosas útiles pone al alcance del más pobre comodidades y refinamientos que los más ricos ignoraban hace dos siglos.

Por otra parte, el rigor de la autoridad se ha dulcificado en la sociedad, así como en la familia; el padre es el amigo de sus hijos, al mismo tiempo que el burgués es el igual del noble. En una palabra, en todas las zonas visibles de la vida humana se ha aminorado el peso de la desgracia y de la opresión; pero, de rechazo, la ambición y la codicia han desplegado sus alas. El hombre que ha probado lo que es el bienestar y ha entrevisto la felicidad cree que tiene derecho incontestable a ambos. Cada vez ha sido más exigente, a medida que obtenía más ventajas, y éstas quedan siempre por debajo de sus aspiraciones. Al mismo tiempo, las ciencias positivas han tenido un extraordinario desarrollo; la instrucción se ha vulgarizado y el libre pensamiento se ha lanzado por los más azarosos derroteros.

Así se explica que los hombres, abandonando las tradiciones que en otros tiempos fueron la norma de su vida, se hayan creído capaces de alcanzar con el solo poder de su inteligencia las verdades superiores. La moral, la religión, la política, han sufrido una revisión de valores, han buscado a tientas nuevos caminos, y asistimos desde hace ochenta años a un extraño conflicto promovido por los diversos sistemas y las diferentes sectas que se relevan con el propósito de darnos un nuevo dogma y proporcionarnos la completa felicidad.

Tal estado de cosas tiene grandes consecuencias en los espíritus y en las ideas. El hombre que impera, es decir,

el hombre que ocupa el escenario y al cual los espectadores consagran el más alto interés y la simpatía más fervorosa, es el ambicioso triste y soñador: René, Fausto, Werther, Manfredo, corazón lleno de anhelos, alma inquieta, desgraciado de modo irremediable. Y su desgracia nace de dos motivos. En primer lugar, tiene una excesiva sensibilidad; las pequeñas molestias le hieren con demasiada viveza; necesita ávidamente sensaciones suaves y deliciosas; está habituado con exceso al bienestar. No ha tenido necesidad de valerse de sus manos y de su espada como en los tiempos de antaño; no ha viajado a caballo, no ha tenido que hacer noche en un desmantelado albergue. Habituado a la tibia atmósfera del bienestar y a las costumbres sedentarias, se ha vuelto delicado, excitable, nervioso, inadaptable a la lucha de la vida que, más o menos, exige siempre esfuerzo y acarrea penas y trabajos.

Por otra parte, es un escéptico. En la gran desorganización religiosa y social, en la mescolanza de todas las doctrinas, en plena invasión de tantas novedades, su inteligencia, instruída a toda prisa y abandonada muy temprano a sí misma, le arrastra, casi niño y juguete del acaso, fuera de los caminos trillados que sus padres seguían por la fuerza del hábito, conducidos por la tradición y bajo el ascendiente de la autoridad. Como todas las barreras que contenían al espíritu han desaparecido, se lanza a la carrera, a rienda suelta, en el vasto campo que descubren sus miradas. La ambición y la curiosidad, que han llegado a ser sobrehumanas, se elevan hacia la verdad absoluta y la felicidad infinita.

El amor, la ciencia, la gloria, el poder, tales como existen en este mundo, no satisfacen sus ansias, y la intemperancia de sus deseos, exacerbada por la mezquindad de las conquistas y la vanidad de los goces, le hace caer rendido sobre sus propias ruinas, sin que su pobre imaginación, fatigada, deprimida, impotente, sea capaz de representarle aquel *más allá* que codicia y aquel *no sé qué* que no tiene. Esta enfermedad fué llamada el mal del siglo; hace cuarenta años estaba en su momento agudo, y todavía ahora, bajo la apariencia glacial y la impasibilidad lúgubre del espíritu positivista, subsiste con profundas raíces.

No tengo tiempo de mostraros los innumerables efectos de tal situación de ánimo con relación a las obras de arte.

Veréis las huellas de este estado de espíritu en el gran desenvolvimiento de la poesía filosófica, lírica y sentimental en Inglaterra, Francia y Alemania; en la alteración y el enriquecimiento del idioma; en la invención de géneros nuevos y nuevos caracteres; en el estilo y en los sentimientos de todos los grandes escritores modernos, desde Chateaubriand a Balzac, de Goethe a Heine, de Cowper a Byron, de Alfieri a Leopardi. Síntomas análogos encontraréis en las artes del dibujo si observáis el estilo febril, atormentado y fatigosamente arqueológico, la preocupación por los efectos dramáticos de la expresión psicológica y de la exactitud local. También lo advertiréis en la confusión que ha alterado las escuelas, empeorando los procedimientos; en los numerosos talentos que, conmovidos por nuevas emociones, han abierto nuevos caminos, y especialmente lo comprenderéis si acertáis a descubrir el profundo sentimiento del campo que ha dado origen a la pintura original y completa del paisaje.

Pero existe otro arte, la música, que de repente ha adquirido un extraordinario desarrollo; tal desenvolvimiento es uno de los caracteres más salientes de nuestro tiempo y marca la dependencia que la une al espíritu moderno; dependencia que trataré de demostraros. Este arte nació, como tenía que suceder, en los dos países donde se canta espontáneamente: en Italia y en Alemania. Ha permanecido incubándose en Italia durante siglo y medio, desde Palestrina y Pergolese —como ocurrió en otro tiempo con la pintura desde Giott a Masaccio—, descubriendo sus procedimientos propios y haciendo tentativas para adquirir sus elementos. Después, súbitamente, al comezar el siglo XVIII, con Scarlatti, Marcello, Handel, tomó un gran ímpetu, y el momento es de un extraordinario interés. Entonces acaba la pintura en Italia, y en la época de mayor inercia política florecen las costumbres galantes, la molicie y la voluptuosidad con toda su corte de Sigisbeos y Lindoros, con las bellas enamoradas, de ternura sentimental y gorgoritos de ópera.

Entonces Alemania, el país tardo y grave, retrasado en el despertar de su conciencia, llega a manifestar la tristeza vaga de sus ensueños, la severidad y grandeza de su sentimiento religioso, la profundidad de su ciencia en la música de iglesia de Sebastián Bach, antes de llegar a la epopeya evangélica de Klopstock. Tanto en la nación

gastada como en el país joven empieza el reinado de la expresión del *sentimiento*. Situada entre los dos países, medio germánica y medio italiana, Austria, conciliando los dos espíritus, produce a Haydn, Glück, Mozart. La música, entonces, al aproximarse aquella gran conmoción de las almas que se llamó la Revolución francesa, se convierte en un arte cosmopolita y universal, como aconteció en otro tiempo con la pintura bajo la enorme sacudida de esa gran renovación de los espíritus que se llamó el Renacimiento.

Nada de prodigioso tiene la aparición de este arte nuevo, que corresponde a la aparición de una nueva espiritualidad. Ya he tratado de describiros al hombre que imperaba en aquel momento, ese enfermo inquieto y arrebatado, a cuya sensibilidad exquisita y sobreexcitada consagran los artistas sus producciones. Beethoven, Mendelssohn, Weber, han querido llegar al fondo de su alma, y en la actualidad, Meyerbeer, Berlioz y Verdi escriben también para él. A sus anhelos infinitos indeterminados responde todo el arte de la música; tal es su función propia, que ningún otro arte puede llenar.

Por una parte, se halla constituído por la imitación, más o menos exacta, del grito, que es a su vez la expresión natural, íntegra y directa de la pasión. Actúa sobre nosotros por una conmoción física que despierta en nuestro ser una resonancia espiritual involuntaria, de tal suerte que toda la sutil y vibrante complejidad de los nervios encuentra en ella su excitante, su objeto y su eco.

Por otra parte, está basada en la relación de sonidos que no imitan ninguna forma viva y que, en la música instrumental especialmente, parecen retratar los anhelos de un alma incorpórea. Puede expresar mejor que cualquier otro arte los vagos ensueños, los pensamientos ondulantes, los deseos sin objeto y sin límites, la confusión dolorosa y trágica de un corazón turbado que aspira a todo y al que nada le interesa.

Como consecuencia de la agitación, el descontento y la esperanza de la moderna democracia, la música salió de los países en que naciera y se ha extendido por toda Europa. Ahora podéis observar que las sinfonías más complicadas atraen al público en masa en esta misma Francia, donde la música nacional hasta nuestros días se había limitado al *vaudeville* y a la canción.

IX

Os he mostrado, señores, ejemplos convincentes que, a mi juicio, bastan para establecer la ley que determina la aparición y los caracteres de la obra de arte. Y no sólo establecen dicha ley, sino que la precisan. Al comenzar esta lección os decía que *la obra de arte se halla determinada por el conjunto que resulta del estado general de espíritu y las costumbres ambientes*. Podemos ahora dar un paso más y señalar con exactitud todos los eslabones de la cadena que enlaza la causa primera a su última consecuencia.

En los diversos casos que hemos estudiado notábamos en primer lugar una *situación general*, es decir, la presencia constante de algunas dichas o algunas desdichas, la condición de servidumbre o de independencia, la miseria o la riqueza, una forma especial de la sociedad o de la religión; la ciudad libre, guerrera y dueña de esclavos, en Grecia; la opresión, la invasión, el bandidaje feudal y el cristianismo ferviente en la Edad Media; la corte en el siglo XVII; la democracia industrial e ilustrada del XIX. Es decir, un conjunto de circunstancias que sujetan y dominan a los hombres.

Tal situación desarrolla en éstos *necesidades* correlativas, *aptitudes* distintas, *sentimientos* particulares. Ya es la actividad física o la tendencia a la contemplación; la rudeza o la suavidad; el instinto guerrero, el arte de bien hablar, el deseo de goce y otros mil variados aspectos infinitos y complejos. En Grecia, el entusiasmo por la perfección corporal y el equilibrio de las facultades, que no se ha alterado por una vida cerebral o un trabajo corporal excesivo. En la Edad Media, la intemperancia de la imaginación exaltada y la delicadeza de la sensibilidad femenina. En el siglo XVII, el arte de vivir y la dignidad de los salones aristocráticos. En los tiempos modernos, la inmensa ambición desencadenada y el malestar de los deseos no satisfechos.

Este grupo de sentimientos, necesidades y aptitudes constituye, cuando se manifiesta en toda su integridad y con gran fuerza en una misma alma, el *personaje* reinante, es decir, el modelo que sus contemporáneos celebran y admiran. En Grecia, es el efebo desnudo, de hermosa

raza, diestro en toda suerte de ejercicios corporales. En la Edad Media, el monje extático y el caballero enamorado. En el siglo XVII, el perfecto hombre de corte. En nuestros días, Fausto o Werther, triste e insaciable.

Como este personaje es el de mayor interés, el más importante y el más visible, los artistas se lo ofrecen al público, ya concentrado en un solo tipo, cuando el arte es imitativo, como sucede en la pintura, la escultura, la novela, la epopeya y el teatro, ya disperso en sus elementos, cuando el arte, como la música y la arquitectura, despiertan emociones sin crear ningún personaje. Todo el esfuerzo de los artistas puede condensarse en estas palabras: unas veces, representar ese tipo dominante; otras, tratar de conmoverle. A este hombre, que es el centro de interés, se le ofrecen las sinfonías de Beethoven y los rosetones de las catedrales; tratan de representarle en el Meleagro y los Nióbidas antiguos, en el Agamenón y el Aquiles de Racine. De suerte que *todo el arte depende de ese tipo ideal*, puesto que la actividad artística no tiene más objeto que representarle o complacerle.

Una situación general que determina distintas inclinaciones y facultades; un personaje reinante, constituído por el predominio de dichas inclinaciones y facultades; sonidos, formas, colores y palabras que hacen sensible ese personaje o que halagan las inclinaciones y facultades que lo integran, tales son los cuatro términos de la serie. El primero determina el segundo, que a su vez tiene por consecuencia el tercero, y éste da origen al cuarto; de tal manera, que si uno de los términos sufre la menor alteración, trae como consecuencia una alteración del término siguiente y revela en el que le precedió una alteración correlativa; lo que permite ascender o descender por el puro razonamiento de uno a otro término de la serie (1). A mi parecer, esta fórmula no deja nada fuera de su alcance.

Si ahora se interpolan entre los diversos términos las causas accesorias que intervienen para modificar los efectos; si para explicar los sentimientos de un pueblo se une el estudio de la raza al de su medio; si para explicar las obras de arte de determinado siglo se tienen en

(1) Puede utilizarse esta ley en el estudio de la literatura y las diversas artes. Es preciso llegar desde el cuarto término al primero, siguiendo rigurosamente el orden de la serie.

cuenta, no sólo las inclinaciones dominantes de aquel tiempo, sino el momento particular del arte y los especiales sentimientos de cada artista, podrán deducirse de la ley anterior, no sólo los grandes cambios y las formas generales, sino las diferencias de las escuelas de cada país, las continuas variaciones de los diversos estilos y hasta los caracteres personales de la obra de cada gran artista. Llevada de este modo, la explicación será completa, puesto que dará cuenta a la vez de los rasgos comunes que forman las distintas escuelas y de los rasgos distintos que caracterizan a los individuos.

Vamos a comenzar este trabajo acerca de la pintura italiana; tarea larga y difícil, para la cual solicito vuestra atención si hemos de llevarla a cabo.

X

Antes de comenzar, señores, debemos sacar una consecuencia personal y práctica de nuestras investigaciones. Ya habéis visto que cada situación produce un especial estado de espíritu y, por consiguiente, todo un grupo de obras de arte que le es propio. Así, cada nueva situación tiene que producir un nuevo estado de espíritu y, por consiguiente, un grupo de nuevas obras. Por tanto, el medio que actualmente está en vías de formación producirá sus frutos, como los medios que le han precedido. No es ésta una simple suposición cimentada en el buen deseo y la continua esperanza, sino la consecuencia de una regla basada en la autoridad de la experiencia y en el testimonio de la Historia. Cuando una ley está comprobada, es válida tanto para mañana como lo fué para ayer, y el enlace de un hecho con otro subsiste en el porvenir como existió en el pasado.

No debemos decir sin razón que el arte se halla agotado. Es indudable que ciertas escuelas han muerto y no pueden resucitar; también es cierto que muchas artes languidecen y que el porvenir hacia el cual nos encaminamos nos lo promete la nueva savia de que carecen. Pero el arte en sí mismo, esto es, la facultad de percibir y expresar el carácter dominante de los objetos, es tan duradero como la misma civilización, cuyo hijo primogénito es al mismo tiempo que es su obra más perfecta.

No hemos de inquirir ahora cuáles serán las nuevas formas y cuál de las cinco bellas artes ofrecerá el troquel apropiado a los futuros sentimientos. Pero lo que podemos afirmar, sin duda alguna, es que aparecerán las nuevas formas y se hallará el apropiado troquel. No tenemos más que abrir los ojos para comprobar un hondo cambio en la condición y, por consiguiente, en el espíritu de la Humanidad; transformación tan universal y tan rápida como ningún tiempo ha presenciado.

Las tres causas que han contribuído a formar el espíritu moderno no cesan de actuar con intensidad creciente. Ninguno de vosotros ignora que los descubrimientos de las ciencias positivas se multiplican cada día, de suerte que la geología, la química orgánica, la historia, ramas enteras de la zoología y de la física, son creaciones de estos tiempos. También sabéis que el progreso de la experiencia es infinito; que las explicaciones de los descubrimientos son ilimitadas; que en todas las manifestaciones del trabajo, transportes, comunicaciones, cultivos, oficios, industrias, la potencia humana se ha acrecentado y cada año llega más lejos de lo que se podía esperar.

También sabéis todos que el mecanismo político se perfecciona en el mismo sentido; que la sociedad, más sensata y más humana, vela por la paz interior, protege al talento, ayuda a los débiles y a los menesterosos, es decir, que por todos los caminos y con todos los medios el hombre cultiva su inteligencia o mejora su condición. No se puede negar que el estado de las costumbres y las ideas de la Humanidad se transforma, y es imposible no admitir la consecuencia de que esta renovación de las almas y las cosas traerá consigo una renovación del arte.

La primera época de esta evolución ha hecho brotar la gloriosa escuela francesa de 1830; pero aún hemos de ver el segundo florecimiento. He aquí el campo abierto a vuestra ambición y esfuerzo. En el instante de comenzar tenéis derecho a esperarlo todo de vuestro siglo y de vosotros mismos, ya que el largo examen que acabamos de hacer os ha demostrado que, para la creación de las obras bellas, la condición única es la que, en su tiempo, señalaba el gran Goethe: «Henchid el corazón y el espíritu, por grandes que sean», con las ideas y sentimientos de vuestro siglo, y la obra aparecerá.

II

LA PINTURA EN EL RENACIMIENTO ITALIANO

Señores:

El año último, al comenzar el curso, expuse la ley general conforme a la que se producen constantemente las obras de arte, es decir, la necesaria y exacta correspondencia que existe siempre entre una obra y el medio en que se ha producido. Este año, al estudiar la historia de la pintura en Italia, me encuentro en presencia de un caso notable, que me da ocasión para utilizar y comprobar aquella ley ante vosotros.

CAPÍTULO I

LOS CARACTERES DE LA PINTURA ITALIANA

Vamos a ocuparnos de la época gloriosa que, sin contradicción, se considera como el período más bello del genio italiano. Comprende, juntamente con el último cuarto del siglo XV, los treinta o cuarenta años primeros del siglo XVI. En tan reducido espacio florecen los magistrales artistas Leonardo de Vinci, Rafael, Miguel Ángel, Andrea del Sarto, fra Bartolomeo, Giorgione, Ticiano, Sebastián del Piombo y Correggio. Este espacio se halla claramente limitado, de tal suerte que si lo traspasáis, lo mismo en la dirección del tiempo que le precede como en la del que le sigue, hallaréis, en el primer caso, un arte imperfecto; en el segundo, un arte decadente; antes, un grupo de artistas

que proceden por tanteos, aún secos, pobres, rígidos: Paolo Ucello, Antonio Pollaiolo, fra Filippo Lippi, Domenico Ghirlandajo, Andrea Verrocchio, Mantegna, el Perugino, Carpaccio, Juan Bellini; después, discípulos exagerados o restauradores incompetentes: Julio Romano, el Rosso, Primatice, el Parmesano, Palma el Joven, los Carraccio y su escuela. En el tiempo anterior el arte germinaba; después ya está marchito. La floración se encuentra entre estos dos períodos y dura, aproximadamente, cincuenta años.

Si durante la época anterior encontramos un pintor casi perfecto, es Masaccio, un hombre meditabundo, que tiene una inspiración genial; un inventor aislado, que súbitamente, con su mirada, descubre horizontes más vastos que los de su tiempo; un precursor desconocido que no forma discípulos, cuya sepultura no tiene siquiera una inscripción, que vive en la soledad y en la pobreza, y cuyo talento no se comprenderá hasta que haya pasado medio siglo.

Si en la época que sigue a este florecimiento hallamos una escuela en plena pujanza y actividad, es sólo en Venecia, ciudad privilegiada, que decae más tarde que las otras ciudades y que aún subsiste durante largo tiempo independiente, tolerante y gloriosa, cuando ya la conquista, la opresión y la corrupción definitivas han rebajado las almas y falseado los espíritus en toda Italia.

Podemos comparar esta época de producción hermosa y perfecta a la zona donde se cultiva la vid en las laderas de una montaña. En lo más alto las uvas no llegan a ser buenas; en lo más bajo, tampoco lo son. En el terreno más bajo el suelo tiene demasiada humedad; en el más alto el aire es excesivamente frío. Ésta es la causa y la regla general; si existen excepciones son insignificantes y pueden tener explicación. Tal vez en el terreno más bajo se encuentre alguna cepa aislada que, por efecto de una savia maravillosa, produzca, a pesar de todo, exquisitos racimos; pero estará solitaria, no se reproducirá, formará parte de esas singularidades que el conjunto confuso de fuerzas en acción produce siempre en medio del curso regular de la ley.

Acaso en las tierras más altas se encuentre un lugar con admirable viñedo; pero será una rinconada que, por cualquier circunstancia especial —la calidad del suelo, el abrigo de un cerro, la presencia de una fuente—, dotará

a la planta del alimento y las defensas que no hallaría en otro lugar. La ley, a pesar de estos casos aislados, se mantendrá intacta, y se deducirá, en definitiva, que hay un terreno adecuado y una temperatura propicia que son indispensables para la producción y cultivo de la vid. De un modo análogo, la ley que rige la producción de la pintura perfecta permanece íntegra, y podemos investigar el estado de espíritu y las costumbres que influyen directamente en dicha pintura.

Pero antes necesitamos definirla con exactitud, ya que al llamarla, con una frase corriente, pintura clásica, pintura perfecta, no señalamos sus caracteres y no hacemos más que concederle un elevado rango. Pero aunque tiene este rango, también tiene sus caracteres, es decir, su dominio propio, del cual no sale en ninguna ocasión.

Esta pintura menosprecia o desatiende el paisaje. La vida inmensa de las cosas inanimadas no hallará sus pintores más que en Flandes. El asunto único para el pintor italiano es el hombre: los árboles, la campiña, las construcciones, no son para él más que meros accesorios. Miguel Ángel, el rey indiscutible de toda la escuela, declara, según dice Vasari, que es preciso dejar tales asuntos para diversión y lucimiento de los talentos inferiores, ya que el verdadero objeto del arte es el cuerpo humano.

Si más tarde vuelve su atención hacia el paisaje, es en la época de los últimos venecianos, sobre todo en tiempo de los Carraccio, cuando empieza a declinar la pintura grandiosa. Y aún así, no hacen del paisaje más que una especie de decoración, algo como un palacete arquitectónico, un jardín de Armida, teatro de fiestas y pastorales, un fondo armonioso y compuesto para las galanterías mitológicas o las nobles partidas campestres. Allí los árboles abstractos no pertenecen a ninguna especie determinada; las montañas se combinan para agradar a la vista; los templos, las ruinas, los palacios, se agrupan en líneas ideales. La Naturaleza se despoja de su nativa independencia y de sus propios impulsos para someterse al hombre, decorar sus fiestas y ensanchar sus habitaciones.

Por otra parte, dejan también a los flamencos la pintura de la vida real: el personaje contemporáneo con su traje corriente, ocupándose en los diarios trabajos, en medio de sus muebles, en el paseo, en el mercado, en la

mesa, en la casa de la villa, en la taberna, tal como se ve con los ojos de la cara; gentilhombre, burgués, aldeano, con las mil particularidades típicas de su carácter, de su oficio, de su condición.

Los italianos prescinden de estos detalles, considerándoles vulgares; a medida que el arte se eleva y perfecciona, evitan con más cuidado la copia fiel y el verdadero parecido. Justamente al comenzar la época más gloriosa cesan de intercalar retratos en sus obras. Filippo Lippi, Pollaiolo, Andrea di Castagno, Verrocchio, Juan Bellini, Ghirlandajo, Masaccio mismo, todos los pintores de la época anterior poblaban sus frescos de caras conocidas. El gran paso que separa el arte definitivo del arte principiante es precisamente la invención de formas perfectas que los ojos del espíritu aciertan a descubrir y que los ojos corporales no pueden hallar jamás.

Pero aun el campo de la pintura clásica tiende a limitarse más. En el personaje ideal que elige como centro, aunque puede diferenciarse el cuerpo del alma, se comprende fácilmente que no da la primacía a ésta, ya que la pintura a que nos referimos no es mística, ni dramática, ni espiritualista. No se trata de representar ante nuestras miradas el mundo incorpóreo y sublime, las almas puras y extáticas, los dogmas teológicos o eclesiásticos que desde el Giotto y Simone Memmi hasta el Beato Angélico llenaban la pintura, a un tiempo sublime e imperfecta, del período anterior; después de aquella época cristiana y monacal comienza otra pagana y laica.

No intenta esta pintura destacar sobre el lienzo una escena violenta y dolorosa que mueva a piedad y a temor, como hace Delacroix en el *Asesinato del obispo de Lieja*, como Descamps en *La muerta* o en la *Batalla de los cimbros*, como Ary Sheffer en *El lacrimoso*. Tampoco pretende expresar sentimientos profundos, extraordinarios, complicados, como Delacroix en su *Hamlet* o en el *Tasso*. No persigue tampoco los efectos ricos en matices o en grandiosidad que son característicos de una época ulterior, cuando ya es visible la decadencia, aquellas seductoras y lánguidas Magdalenas, aquellas *Madonas* pensativas y delicadas, los mártires trágicos y tumultuosos de la escuela de Bolonia.

El arte patético que procura conmover y turbar la sensibilidad enfermiza y excitada es absolutamente contra-

rio a su equilibrada inspiración. La vida moral no resta importancia ni interés a la vida física; no se representa el hombre como un ser superior, al que su organismo material traiciona. Sólo un pintor, anticipado inventor de todas las ideas e inquietudes modernas, Leonardo de Vinci, genio universal, artista del mayor refinamiento, investigador insaciable y solitario, penetra con sus adivinaciones más allá del ambiente de su siglo y llega, en ocasiones, casi hasta nuestro propio tiempo.

Pero para los demás artistas, y aun para el mismo Leonardo, muchas veces la forma es un fin y no un medio. No está, por tanto, subordinada a la fisonomía, a la expresión, a los ademanes, al lugar, a la acción; sus obras son pictóricas y no literarias y poéticas. «El punto más importante en el arte del dibujo, dice Cellini, es representar con acierto al hombre y a la mujer desnudos.» En efecto; casi todos los artistas parten de la orfebrería y de la escultura. Han palpado con sus manos el relieve de los músculos, han seguido la curva de las líneas, han sentido el engranaje de los huesos. Desean presentar ante las miradas de los demás el cuerpo humano en el esplendor de su naturaleza, es decir, rebosante de salud, actividad y energía, dotado de un conjunto de aptitudes atléticas y animales. Pero además anhelan dar la imagen de un cuerpo humano idealizado, muy semejante al tipo griego, de bellas proporciones y perfecto equilibrio en todos sus miembros, tomado en un momento feliz, en una actitud afortunada, rodeado de otros seres tan acertadamente agrupados que impresionen el ánimo con su armonioso conjunto, de tal suerte que la obra entera haga pensar en un mundo corporal trasunto del antiguo Olimpo, mundo de seres heroicos y divinos, mundo superior y perfectísimo.

Tal es la inspiración característica de estos artistas. Otros habrán podido expresar con más acierto los aspectos del paisaje, la vida real en toda su verdad, las tragedias y los abismos del espíritu humano, una lección moral, un descubrimiento histórico, una concepción filosófica. Hallaréis, sin duda, en el Beato Angélico, en Durero, en Rembrandt, en Metzu y en Pablo Potter, en Hogart, en Delacroix y en Descamps más emoción religiosa, más pedagogía, más psicología, más paz íntima y doméstica, más intensas evocaciones, más grandiosa metafísica o más profunda vida interior.

Los artistas italianos crearon una raza única de cuerpos nobles, que viven noblemente y hacen adivinar una humanidad más arrogante, más fuerte, más serena, es decir, más afortunada que la nuestra. De esta raza, unida a su hermana mayor, hija de los escultores griegos, han nacido en diversos países, como Francia, España y Flandes, los tipos ideales que la Humanidad muestra a la Naturaleza para enseñarle cómo debió y no supo crearnos.

CAPÍTULO II

LA CONDICIÓN PRIMARIA

Tal es la obra; réstanos, conforme a nuestro método, conocer el medio en que se ha producido.

Consideremos, en primer lugar, el tipo humano que la creó; porque si en las artes del dibujo siguió este camino, es en virtud de instintos nacionales y permanentes. La imaginación del italiano es clásica, es decir, latina, análoga a la de los antiguos griegos y romanos. Para atestiguarlo quedan no sólo las obras del Renacimiento —escultura, edificios, pintura—, sino también su arquitectura de la Edad Media y su moderna música. En la Edad Media la arquitectura gótica, que se extendía por toda Europa, no penetró en Italia más que tardíamente, con imitaciones incompletas. Las dos iglesias enteramente góticas que existen en Italia, una en Milán y la otra en Asís, son obra de arquitectos extranjeros. Aun durante las invasiones germánicas, en el momento de la máxima exaltación cristiana, los italianos construían a la manera clásica. Cuando habían renovado sus formas continuaron conservando la preferencia por las construcciones sólidas, los muros macizos, la ornamentación moderada, la luz natural y abundante; de manera que sus edificios, por su aspecto de fortaleza, de alegría, de serenidad, de fácil elegancia, forman un contraste notable con la grandiosa complicación, la orfebrería atormentada, la doliente sublimidad, el oscuro recinto o la luz transfigurada de las catedrales que se alzan al otro lado de las montañas que cierran el norte de Italia.

De una manera análoga, en nuestros días su música cantante, claramente rítmica, agradable hasta en la expresión de los sentimientos trágicos, opone su simetría, sus redondeces, sus cadencias, su genio teatral, grato, bri-

llante, límpido y limitado, a la música instrumental alemana, tan grandiosa, tan libre, de tal vaguedad en ocasiones, tan adecuada para expresar los ensueños más delicados, las más íntimas emociones y aquel indefinible presentimiento de las almas pensativas que, en sus adivinaciones y solitarias inquietudes, entrevén el infinito y el más allá.

Si nos parásemos a considerar la manera que tienen los italianos, y en general los pueblos latinos, de entender el amor, la moral, la religión; si pudiésemos estudiar su literatura, sus costumbres y el modo de comprender la vida, veríamos en todas estas manifestaciones cien rasgos profundos reveladores de un género de imaginación análogo. Su rasgo distintivo es el talento y el gusto por la *ordenación*, es decir, la regularidad, la forma armónica y correcta; menos flexible y sutil que la imaginación germánica, se preocupa menos del fondo que de las apariencias; prefiere la decoración externa a la vida íntima, es más idólatra que religiosa, más pintoresca que filosófica, más limitada y más bella.

Tiene mayor comprensión para el hombre que para la Naturaleza, y más para el hombre que vive en sociedad que para el bárbaro; le cuesta trabajo plegarse e imitar y representar, como hace el genio germánico, el salvajismo, la tosquedad, la extravagancia; hacer patente lo accidental, lo desordenado, aquel desencadenarse de las potencias espontáneas; las innumerables e indecibles particularidades del individuo; las criaturas inferiores e informes; la vida sorda e indeterminada esparcida entre todos los órdenes de los seres. El genio latino no es un espejo que refleja todo el universo; sus simpatías son un tanto reducidas. Pero en su reino propio, que es el de la forma, es absolutamente soberano. Junto al suyo, el espíritu de las otras razas parece tosco y brutal, porque sólo los latinos han descubierto y mostrado el orden natural de las ideas y de las imágenes.

De las dos razas en que se ha manifestado este espíritu plenamente, la una, la raza francesa, más septentrional, más prosaica y más sociable, ha producido como obra peculiar la ordenación de las ideas puras, es decir, el método del razonamiento y el arte de la conversación. La otra raza, la italiana, más meridional, más artista y más capaz de imágenes, ha producido como obra peculiar la

ordenación de las formas sensibles, es decir, la música y las artes del dibujo.

Este talento natural, visible desde su origen, permanente durante toda su historia, que se manifiesta en todos los aspectos de su pensamiento y de sus actos, al encontrar, en las postrimerías del siglo XV, circunstancias favorables, produjo una floración de obras maestras. Italia tuvo en esta época, reunidos o casi simultáneos, no sólo cinco o seis pintores de extraordinario genio, superiores a todos cuantos después han existido —Leonardo de Vinci, Miguel Ángel, Rafael, Giorgione, Ticiano, Veronés, el Correggio—, sino un pueblo entero de pintores eminentes y perfectos: Andrea del Sarto, el Sodoma, fra Bartolomeo, el Pontormo, Albertinelli, el Rosso, Julio Romano, Polydoro de Caravaglio, el Primatice, Sebastián del Piombo, Palma el Viejo, Bonifazio, Paris Bordone, Tintoretto, Luini y otro centenar menos conocido, educados en el mismo gusto, poseedores del mismo estilo y que forman un ejército, cuyos capitanes son los artistas que antes hemos citado.

Además, vivió en este tiempo un número casi igual de escultores y de arquitectos extraordinarios, un poco anteriores algunos de ellos, la mayoría contemporáneos: Ghiberti, Donatello, Jacopo della Quercia, Baccio Bandonelli, Bambaja, Luca della Robbia, Benvenuto Cellini, Brunelleschi, Bramante, Antonio de San Gallo, Palladio, Sansovino. En torno de todas estas familias de artistas, tan varias y fecundas, se hallaba una multitud de inteligentes, protectores y compradores; un público numerosísimo y aficionado, que formaba su cortejo no tan sólo de nobles y letrados, sino de burgueses, artesanos, monjes y gentes del pueblo. De tal suerte el gusto selecto en esta época era cosa natural, espontánea y universal, y la ciudad entera contribuía con su simpatía y su inteligencia a la producción de las obras, que los maestros firmaron con sus nombres.

No puede considerarse el arte del Renacimiento como una feliz casualidad; no se trata en este caso del azar de los dados, que trae a la escena del mundo algunas cabezas mejor dotadas, un lote extraordinario de genios pictóricos. No cabe negar que la causa de tan hermoso florecer sea una disposición general de los espíritus, una sorprendente aptitud extendida en todas las capas de la nación. Tal aptitud apareció y terminó en épocas determinadas, y el

arte apareció y terminó en las mismas épocas; si aquélla se desarrolló en un determinado sentido, el arte se desarrolló en idéntica dirección. Esa disposición o aptitud era como el cuerpo cuya sombra fué el arte, que le siguió acorde en su nacimiento, desarrollo, decadencia y orientación general. El arte queda sometido y ligado a aquella facultad que le hace variar en consonancia con sus alteraciones; es decir, depende de la aptitud en todas sus partes y durante todo su curso. Tal aptitud es, pues, la condición necesaria y suficiente. Por tanto, será necesario estudiarla con detenimiento si queremos comprender y explicar el arte de que nos ocupamos.

CAPÍTULO III

LAS CONDICIONES SECUNDARIAS

Tres condiciones son precisas para que el hombre pueda apreciar y producir la pintura de gran estilo. Es necesario, en primer lugar, que tenga cierta cultura. Los miserables aldeanos, encorvados el día entero sobre los surcos; los jefes guerreros, cazadores, glotones y bebedores, todo el año absorbidos en correrías y batallas, están aún profundamente sumidos en la vida animal para acertar a comprender la elegancia de las formas y la armonía de los colores. Un cuadro es ornamento de una iglesia o de un palacio; para mirarlo con inteligencia y con placer es necesario que el espectador se halle casi liberado de las preocupaciones groseras, que no tenga por único cuidado pensar en una comilona o en un yelmo, que se haya elevado de la barbarie y la opresión primitivas y que, además del ejercicio de los músculos, de la expansión de los instintos bélicos y la satisfacción de las necesidades corporales, anhele otros goces nobles y elevados.

El hombre asciende de la brutalidad a la contemplación. Era en un principio consumidor y destructor; después aprende a embellecer y saborear; primero vivía solamente; luego decora su vida. Tal es el vasto cambio que se opera en Italia durante el siglo XV. La sociedad pasa de las costumbres feudales al espíritu moderno, y esta gran transformación tiene lugar antes en Italia que en parte alguna.

Numerosos motivos contribuyen a ello. De un lado, los naturales del país poseen una gran finura de espíritu, unida a una gran rapidez. La civilización parece ser innata para ellos, o, cuando menos, se civilizan a muy poca costa. Aun en las clases populares e incultas la inteligencia es viva y ágil. Comparadlos a las gentes de la misma condición en el norte de Francia, en Alemania o en Inglaterra; notaréis

en seguida un notable contraste. En Italia un mozo de hotel, un aldeano, un faquín que encontréis en la calle, saben hablar, entender, razonar, juzgan de todas las cosas, conocen a los hombres, discuten de política, manejan ideas y palabras de una manera instintiva, muchas veces con brillantez, siempre con desenvoltura y casi siempre con acierto. Sobre todo, tienen una verdadera pasión espontánea por la belleza. Únicamente en este país es posible oír a la gente del pueblo exclamar ante un cuadro o ante una iglesia: ¡Oh Dios! ¡Qué hermoso es! Y la lengua italiana tiene para expresar este arranque del corazón y esta emoción de los sentidos tal acento, tal sonoridad y un énfasis tal, que las mismas palabras en nuestro idioma son incapaces de aproximarnos la impresión que producen oídas en italiano.

Esta raza tan inteligente ha tenido la ventaja de no haber sido *germanizada*, es decir, no fué oprimida y transformada en el mismo grado que los demás países de Europa con la invasión de los pueblos del Norte. Los bárbaros no se establecieron allí más que temporalmente y sin echar raíces. Visigodos, francos, hérulos, ostrogodos, o abandonan Italia muy pronto o son rápidamente expulsados de su suelo; si los lombardos permanecieron en él, bien pronto fueron ganados por la cultura latina. En el siglo XII, dice un antiguo cronista, los alemanes de Federico Barbarroja, que esperaban encontrar en los lombardos hombres de su raza, se asombraban al verlos de tal manera latinizados, «habiendo abandonado la aspereza selvática de los bárbaros y adquiriendo, por influjo del aire y del suelo, algo de la finura y de la suavidad romanas; conservando la elegancia del idioma y la urbanidad de las antiguas costumbres; imitando, hasta en la constitución de sus ciudades y en el gobierno de los negocios públicos, la habilidad de los romanos de la antigüedad».

Hasta el siglo XIII, en Italia se continúa hablando latín. San Antonio de Padua predica en esta lengua; el pueblo, que empieza a usar el italiano, comprende, sin embargo, la lengua literaria. La ligera corteza germánica extendida sobre la nación es muy delgada y bien pronto se rompe, dejando paso al renacimiento de la cultura latina. Italia no conoce sino traducidas las canciones de gesta, y del mismo modo los poemas caballerescos y feudales que pululan por toda Europa.

Hace poco os decía que la arquitectura gótica penetró en Italia en época tardía y de modo incompleto. Cuando los italianos, en el siglo XI, comienzan a construir, emplean las formas, o al menos están dentro del espíritu de la arquitectura latina. Por las instituciones, las costumbres, la lengua y las artes, a través de la oscura noche de la Edad Media, se ve a la civilización antigua despuntar o renacer en este suelo por donde los bárbaros pasaron y se deshicieron como la nieve de un invierno. Por estos motivos, si comparáis la Italia del siglo XV con las demás naciones de Europa, la encontraréis mucho más sabia, mucho más rica, mucho más pulida, mucho más capacitada para embellecer la existencia, es decir, para apreciar y producir las obras de arte.

En este momento, Inglaterra, que acababa de terminar la guerra de los Cien Años, comienza la terrible de las Dos Rosas, en la que los hombres se degollaban con la mayor sangre fría y donde, al terminar la batalla, los niños inermes eran asesinados. Hasta el año 1550, Inglaterra no es más que un país de rústicos, cazadores, labradores y soldados. En una ciudad del interior no se contaban más que dos o tres chimeneas; las casas de los gentileshombres del campo eran chozas cubiertas de paja, con los muros de tosco barro, que recibían la luz por pequeñas rejas. La clase media dormía en jergones de paja, «con un buen tronco redondo como cabecera: las almohadas sólo parecían propias para las mujeres convalecientes»; la vajilla no era siquiera de estaño, sino de madera.

En Alemania se desencadenó entonces la guerra atroz y despiadada de los husitas. El emperador carece de autoridad; los nobles son tan insolentes como ignorantes; hasta los tiempos de Maximiliano impera el derecho del puño, es decir, la fuerza como árbitro supremo y la costumbre de hacer justicia por la propia mano; más tarde puede notarse, por las palabras de Lutero y por las *Memorias* de Hans de Schweinichen, hasta dónde llegaban la grosería y la embriaguez de los gentileshombres y las personas letradas.

En cuanto a Francia, se encuentra en el momento más desastroso de su historia. El país, en poder de los ingleses, es devastado por los invasores. En tiempo de Carlos VII los lobos llegaban hasta los arrabales de París. Cuando los ingleses son rechazados, desuellacaras y capitanes aven-

tureros viven sobre los pobres aldeanos, les explotan con los rescates y les roban a mansalva. Uno de estos señores bandoleros, Gilles de Retz, ha dado origen a la leyenda de Barba Azul. Hasta fines de siglo, lo más selecto de la nación, los nobles, son inciviles y bárbaros. Los embajadores venecianos dicen que los señores franceses tienen las piernas torcidas y arqueadas porque se pasan toda la vida a caballo. Rabelais os mostrará, en pleno siglo XVI, la sucia grosería y la bestialidad persistente de las costumbres góticas. El conde Baltasar de Castiglione escribía hacia 1525: «Los franceses sólo hallan mérito en el ejercicio de las armas, despreciando todo lo demás; de tal suerte, que no sólo no aman las letras, sino que, por el contrario, las aborrecen, y tienen a los letrados por los hombres más viles; considerando que es la mayor injuria que se puede decir a nadie, cualquiera que sea su condición, llamarle *clérigo*.»

En suma: en toda Europa el régimen es todavía feudal, y los hombres, como animales feroces y fuertes, no piensan sino en beber, en comer, en combatir y en ejercitar sus miembros. En oposición a esto, Italia es un país casi moderno. Con la supremacía de los Médicis, Florencia vive en paz; los burgueses reinan, pero reinan pacíficamente. Como sus jefes los Médicis, fabrican, comercian, fundan casas de banca y ganan dinero, que gastan luego como personas de buen gusto. Los cuidados de la guerra no les oprimen ya con una angustia áspera y trágica. Si hacen la guerra, llévanla a cabo las manos pagadas de los condotieros, y éstos, expertos negociantes, la reducen a correrías, y si alguna vez se matan, es sólo por equivocación. Se habla de batallas donde tres soldados, a veces uno solo, quedan sobre el terreno. La diplomacia sustituye a la fuerza. «Los soberanos italianos —dice Maquiavelo— encuentran que el mérito de un príncipe consiste en saber apreciar en los escritos una segunda réplica, en redactar una hermosa carta, en mostrar en sus palabras la vivacidad y la sutileza, en tejer un engaño, en saber adornarse de oro y pedrerías, en dormir y comer con mayor esplendor que los demás y en reunir en torno suyo toda suerte de voluptuosidades.» Así llegan a ser inteligentes en las artes, letrados, amantes del docto conversar.

Por vez primera desde la caída de la civilización antigua puede verse una sociedad que concede el primer lugar a los goces del espíritu. Los hombres preferidos de esta

época son los humanistas, restauradores entusiastas de las bellas letras griegas y latinas, Poggio, Filelfo, Marsilio Ficino, Pico de la Mirandola, Chalcondylio, Ermolao Barbaro, Lorenzo Valla, Policiano. Revuelven las bibliotecas de Europa para descubrir y publicar manuscritos. No sólo los descifran y los estudian, sino que se inspiran en ellos y hacen que su corazón y su espíritu sean a semejanza de los antiguos, y escriben en un latín casi tan puro como los contemporáneos de Cicerón y de Virgilio.

El estilo, en un instante, se torna exquisito, y el espíritu, en un vuelo, llega a la edad adulta. Si de los dificultosos hexámetros de Petrarca y sus epístolas pretenciosas y pesadas pasamos a los elegantes dísticos de Policiano o a la elocuente prosa de Valla, nos sentimos penetrados de un placer casi físico. La mano y el oído llevan el compás del ágil fluir de los dáctilos poéticos y el amplio desenvolverse de los períodos oratorios. El lenguaje, a un tiempo, se ha hecho noble y transparente, y la erudición, al pasar de los claustros a los palacios, ha dejado de ser una máquina de silogismos para transformarse en un instrumento de placer.

En efecto; estos sabios no forman una clase limitada y desconocida, encerrada en las bibliotecas y alejada del favor público. Muy lejos de ello, el título de humanista basta en estos tiempos para atraer sobre un hombre la atención y las mercedes de los príncipes. El duque Ludovico Sforza, en Milán, llama a su Universidad a Merula y Demetrio Chalcondylio, y escoge como ministro al sabio Ceco Simonetta. Leonardo Aretino, Poggio, Maquiavelo, son sucesivamente secretarios de la República florentina. Antonio Beccadelli es secretario del rey de Nápoles. Un papa, Nicolás V, es el protector más entusiasta de las letras italianas. Un sabio de entonces envía un antiguo manuscrito al rey de Nápoles y éste le da las gracias por aquel regalo, que considera un señalado favor. Cosme de Médicis funda una academia filosófica, y Lorenzo renueva los banquetes platónicos. Landino, amigo suyo, compone diálogos cuyos personajes, retirados, para huir del calor, en el convento de los camaldulenses, debaten durante varios días qué vida es la mejor, si la activa o la contemplativa.

Pedro de Médicis, hijo de Lorenzo, instituye una discusión acerca de la verdadera amistad, en Santa María

de Fiore, y propone, como premio al vencedor, una corona de plata. Entonces se ve a los príncipes del comercio y del Estado reunir en torno suyo a los filósofos, a los artistas, a los sabios —ya Pico de la Mirandola, Marsilio Ficino, Policiano; ya Leonardo de Vinci, Merula, Pomponio Loeto—, para conversar con ellos en una sala adornada de preciados bustos, delante de los manuscritos hallados, cifra de la antigua sabiduría, con lenguaje escogido y galano, sin etiqueta ni trabas por las diferencias de condición; en una curiosidad conciliadora y generosa que, al ensanchar y ornar la ciencia, transforma el recinto de las disputas escolásticas en una fiesta de espíritus elevados.

No es, pues, extraño que la lengua vulgar, casi abandonada desde los tiempos de Petrarca, produzca en este momento una nueva literatura. Lorenzo de Médicis, el principal banquero y el primer magistrado de la ciudad, es también el primero de los nuevos poetas italianos. Junto a él, Pulci, Boiardo, Berni, más tarde Bembo, Maquiavelo, Ariosto, son los modelos definitivos y perfectos del estilo acabado de la poesía seria, de la fantasía grotesca, de la fina alegría, de la sátira mordaz y de la profunda reflexión. Por bajo de estos poetas, una multitud de cuentistas, burlones y vividores —Molza, Bibiena, más tarde Aretino, Franco y Bandello— logran las mercedes de los príncipes y la admiración pública con su donaire, sus fábulas y sus agudezas. El soneto corre por todas las manos como un instrumento de alabanza o de sátira. Los artistas los cambian entre sí: cuenta Cellini que cuando apareció su «Perseo» recibió veinte el primer día.

No había entonces fiesta ni banquete sin poesía; en una ocasión, el papa León X entregó 500 ducados al poeta Tebaldeo por un epigrama que le había agradado. En Roma, otro poeta, Bernardo Accoli, era tan admirado que, cuando hacía una lectura pública, las tiendas se cerraban para ir a escucharle; leía en un gran salón, a la claridad de las antorchas; los prelados asistían rodeados de guardias suizos. Este poeta fué llamado *el Único*, y aunque sus versos, ingeniosos en exceso, se hallaban esmaltados de refinados conceptos y de todas las galas literarias, semejantes a las *florituras* con que adornan los cantantes italianos hasta los aires más trágicos, eran tan

bien entendidos del auditorio que los aplausos estallaban en toda la sala.

He aquí una cultura del espíritu en alto grado de delicadeza y, al mismo tiempo, muy generalizada; es nueva en Italia y aparece allí al mismo tiempo que el nuevo arte. Querría que tuvieseis una impresión más directa, no por unas cuantas frases aisladas, de este momento, sino por un cuadro completo, con su propio ambiente. Sólo un caso determinado puede proporcionar ideas más concretas.

Hay un libro de la época que hace el retrato del perfecto caballero y la perfecta dama, es decir, de dos personajes que los contemporáneos pueden escoger como modelos. En torno a estas figuras imaginadas se mueven, a diversa distancia, los seres reales. Tenéis ante vuestras miradas un salón del año 1500, con sus concurrentes, sus conversaciones, su decoración, sus danzas, su música, sus frases oportunas, sus discusiones; en verdad, más decente, caballeresco e idealizado que los salones de Roma o Florencia, pero, a pesar de todo, pintado con gran realidad, excelente para mostraros en nobles actitudes el grupo más exquisito y más puro de personajes cultos y elevados. Para evocar todo esto basta leer *Il cortegiano* del conde Baltasar de Castiglione.

El conde Castiglione había estado al servicio de Guido de Ubaldo, duque de Urbino, y más tarde de su sucesor, Francisco María della Rovere, y escribió este libro como recuerdo de las conversaciones que había oído en el palacio de su primer señor. Como el duque Guido estaba casi baldado por los reumas, cada noche la pequeña corte se reunía en los aposentos de su esposa, la duquesa Isabel, persona de mucha virtud y gran talento. En torno a ella y a su amiga más querida, la señora Emilia Pía, se agrupaban toda suerte de hombres distinguidos, llegados de diversas partes de Italia: el propio Castiglione, Bernardo Accolti d'Arezzo, célebre poeta; Bembo, más tarde secretario del Papa y cardenal; el señor Ottaviano Fregoso, Julián de Médicis y otros muchos; el papa Julio II también se detuvo allí algún tiempo en uno de sus viajes.

El lugar y las circunstancias de la conversación eran de todo punto dignos de tales personajes. Reuníanse en un magnífico palacio construído por el padre del duque y que, según «opinión de muchas gentes», era el más

hermoso de Italia. Los aposentos hallábanse espléndidamente decorados con piezas de orfebrería, tapices de oro y seda, estatuas y bustos antiguos de mármol y bronce, pinturas de Piero della Francesca y de Giovanni Santi, padre de Rafael. Admirábanse allí gran número de libros latinos, griegos y hebreos, recogidos en toda Europa, los cuales, en señal de respeto a su contenido, hallábanse recubiertos de oro y plata.

La corte de estos duques era una de las más galantes de Italia. En ella se sucedían sin interrupción fiestas, danzas, justas, torneos y conversaciones. «Los honestos goces, los sabrosos diálogos de esta casa —dice Castiglione— hacían de ella la verdadera morada de la alegría.» De ordinario, después de la cena y la danza jugaban a una especie de charadas; a estos pasatiempos sucedían conversaciones mas íntimas, a la vez serias y amenas, en las cuales tomaba parte la duquesa. No se guardaba la etiqueta; cada cual se sentaba donde le placía; cada caballero tomaba asiento junto a una dama, y la conversación no mostraba nunca sujeción a regla alguna; se daba rienda suelta al ingenio y a la originalidad. Una noche, a requerimiento de una dama, Bernardo Accolti improvisa un lindo soneto en honor de la duquesa; ésta ordena luego a la señora Margarita y a la señora Costanza Fregosa que dancen; las dos damas enlazan sus manos, y el músico favorito, Barletta, después de templar su instrumento, comienza la música, a cuyo ritmo danzan primero un paso grave, después otro más vivo. Al terminar el día cuarto, distraídos con bellas conversaciones, no advierten que las horas pasan, hasta que el día comienza a clarear:

«Abriéronse las ventanas de aquella parte del palacio que mira hacia la alta cima del monte Catari y vieron entonces que ya por la parte de Oriente nacía la aurora, del color de las rosas. Todas las estrellas habían desaparecido, a excepción de la dulce mensajera de Venus, que ocupa la frontera entre el día y la noche. Parecía venir de ella un aire suave, que con su penetrante frescura llenaba el ambiente y que en las rumorosas frondas de las vecinas laderas comenzaba a despertar el dulce concierto de las graciosas aves.»

Podéis juzgar por este fragmento que el estilo es grato, elegante y hasta florido. Bembo, uno de los interlocutores, es el más trabajado, el más ciceroniano y el más abun-

dante de los prosistas italianos. El tono de las demás conversaciones es semejante. Hay un verdadero derroche de cortesía; cumplidos a las damas por su belleza, por su donaire, por su virtud; cumplidos a los caballeros por su valor, su ingenio, su ciencia. Todos se respetan y desean hacerse agradables unos a otros, lo que constituye la ley esencial en el arte de saber vivir y el más delicado atractivo de la buena sociedad. Pero la cortesía no es enemiga del contento. Para animar la conversación aparecen en muchas ocasiones pequeñas disputas, escaramuzas de sociedad y, junto a ellas, frases ingeniosas, bromas, anécdotas, relatos llenos de vida y alegría.

Tratando en una ocasión de explicar en qué consiste la verdadera galantería, una dama cuenta, con fino donaire, que un caballero a la antigua usanza, hombre de guerra, enmohecido en la vida de aldea, cuando estuvo a visitarla le contó el número de enemigos a quienes había dado muerte, llevando su demostración hasta el punto de quererle hacer ver cómo manejaba el acero para dar una estocada o una cuchillada. Confiesa la dama, sonriendo, que estaba llena de sobresalto, dirigiendo miradas a la puerta con el miedo de que tal esgrimidor no quisiera matarla.

Muchos rasgos semejantes rompen la gravedad del diálogo; pero a pesar de todo subsiste un fondo serio y elevado. Adviértese que los caballeros están al tanto de la literatura griega y latina, que conocen la Historia, que están versados en la filosofía de las diversas escuelas. Las damas intervienen, se enojan un tanto y piden que desciendan sus interlocutores a hablar de asuntos más humanos; no les agrada demasiado que intervengan en sus pláticas Aristóteles, Platón y sus insoportables comentaristas, con las teorías del calor y el frío, la forma y la sustancia. Inmediatamente vuelven los caballeros al tono corriente de una conversación de sociedad y hacen que les sean perdonadas su erudición y su metafísica, en gracia a sus bellos y galantes discursos.

Por otra parte, aun en la discusión más viva acerca de la materia más ardua, conservan siempre un estilo elegante y perfecto. Son muy escrupulosos en la propiedad de la expresión; son puristas, como han de serlo mucho después los hablistas irreprochables del hotel Rambouillet, contemporáneos de Vaugelas y fundadores de nuestra

literatura. Pero el sesgo de su espíritu es más poético, de la misma manera que su lengua es más musical. Las terminaciones sonoras y las maravillosas cadencias del italiano prestan belleza y armonía aun a las cosas más vulgares, y encierran en un marco noble y voluptuoso los asuntos que ya son bellos por sí mismos. Si por acaso se trata de describir los funestos estragos de la vejez, el estilo, como el cielo italiano, derrama dorada luz hasta sobre las ruinas y convierte el espectáculo lúgubre en un noble cuadro:

«En tal edad marchítanse y se deshojan en nuestro corazón las dulces flores de la alegría, como sucede con los árboles en el otoño. En lugar de los pensamientos límpidos y serenos, el alma se llena de tristeza, que viene, como una oscura nube, acompañada de mil calamidades; de suerte que no sólo el cuerpo, sino el espíritu, flaquea y no conserva de los placeres pasados sino el recuerdo tenaz, la imagen de aquellos amados días, de aquella edad temprana en la que, cuando vuelve a nuestra memoria, parece que el cielo, la tierra y todo lo existente nos festejaba y sonreía en cuanto los ojos alcanzaban, y en nuestra alma, como en un hermoso y regalado jardín, florecía la dulce primavera de la felicidad. Por esto, cuando en la estación helada el sol de nuestros días se inclina hacia el ocaso y nos priva de todo goce, acaso fuera una ventura perder en un mismo punto la memoria y descubrir un arte que nos enseñase a olvidar.»

El asunto de la conversación no hace desmerecer a ésta. Cada cual, a ruegos de la duquesa, se propone explicar alguna de las cualidades que adornan al cumplido caballero y a la perfecta dama: trátase del género de educación adecuado para formar, de la más cabal manera, el alma y el cuerpo, no sólo en vista de las obligaciones de la vida civil, sino para el ornato de la vida mundana. Considerad todo lo que entonces se pedía a un hombre bien educado: una gran variedad de conocimientos, delicadeza, tacto exquisito. Pensamos estar muy civilizados, y, sin embargo, después de trescientos años de educación y de cultura, podemos encontrar en este modelo ideal ejemplos y lecciones:

«Desearía que nuestro cortesano fuese más que medianamente instruído en las letras, por lo menos en aquellas que se han llamado siempre bellas; que sepa no sólo la

lengua latina, sino la griega, a causa de la multitud y variedad de los divinos escritos que están en dicha lengua; que se halle versado en los poetas y de igual manera en los oradores e historiadores y, además de esto, que sea diestro en escribir así prosa como verso, particularmente en nuestra lengua vulgar, porque, aparte del especial contento que encontrará el propio caballero en todos estos ejercicios, nunca le faltarán así palabras gratas a las damas, las cuales, de ordinario, se complacen extremadamente con tal suerte de cosas.

»No estaría satisfecha de nuestro caballero si, además, no fuese un tanto músico y si, además de poder leer lo escrito en el libro, no supiese tañer diversos instrumentos... Porque, dejando a un lado la diversión y el sosiego de los cuidados que a todos proporciona la música, sirve a menudo para contentar a las damas, cuyos delicados y tiernos corazones fácilmente son penetrados por la armonía, quedando llenos de dulzura.»

No se trata, pues, de ser un virtuoso y de hacer ostentación de un talento especial. Porque el talento se ha hecho para el mundo, no se debe adquirir por pedantería, sino para ser agradable a los demás; tampoco puede utilizarse para producir la admiración en los que nos rodean, sino para proporcionarles un placer. Razón por la cual no debe nadie ser extraño a todas las artes agradables.

«Hay una cosa que a mí me parece de gran importancia; por tanto, nuestro caballero no puede echarla en olvido: es el talento para dibujar y el ser entendido en pintura.» Constituye uno de los más preciados adornos de la vida superior y refinada, y por este título el espíritu culto debe cuidarse de ella como se preocupa de toda forma de elegancia. Pero en esto, como en lo demás, no debe llegarse al exceso. El verdadero talento, el arte al que todos los demás se hallan subordinados es el tacto, «cierta prudencia, un especial juicio, una elección deliberada, el conocimiento del más y el menos, de lo que en cada cosa aumenta o disminuye y hace que realicemos algo con oportunidad o fuera de sazón. Por ejemplo, aun cuando nuestro caballero sepa que las alabanzas que se le otorgan son verdaderas, no debe mostrarse acorde claramente con tan laudatorias opiniones, sino que vale más que las rechace modestamente, mostrando siempre y teniendo en realidad como su profesión principal el

oficio de las armas y no admitiendo que los otros talentos sean más que el ornato de su principal ocupación. Cuando dance a presencia de numeroso concurso, en un lugar lleno de gente, creo yo que debe guardar un continente digno, templado, no obstante, por una suavidad fácil y graciosa en los movimientos. Si tuviese que tañer algún instrumento, hágalo por pasatiempo y como obligado... y aunque sepa muy bien lo que hace y sea consumado maestro, me agradaría que disimulase el esfuerzo y la fatiga que son necesarios para lograr saber algo a la perfección; que en apariencia sea como si él mismo no concediese gran importancia a aquello que hace, al mismo tiempo que lo haga de modo tan acabado y de la suerte que los demás lo aprecien de extraordinaria manera.»

No manifieste tener el puntillo de poseer una habilidad consumada, que sólo está en su lugar en las gentes del oficio. Debe hacerse respetar y, por tanto, no abandonarse, sino, al contrario, contenerse y ser dueño de sí mismo. Su rostro debe ser tan impasible como el de un español. Sea limpio y cuidadoso en sus atavíos, con una nota viril y no femenina; prefiera siempre el color negro como señal de un carácter severo y mesurado. Tampoco debe dejarse arrebatar por la alegría o la charla, por la cólera o el egoísmo. Evite la grosería, las crudezas, toda palabra que pueda ruborizar a las damas: sea cumplido, lleno de condescendencias y cortesía para los demás. Debe saber decir donaires y contar historias divertidas; pero siempre con decencia. La regla más segura que puede dársele en su conducta es que gobierne sus acciones con el propósito de agradar a la perfecta dama. Por esta ingeniosa transición, el retrato del caballero se termina con el retrato de la dama, y los toques delicados que hicieron el primer boceto se vuelven aún más sutiles en el segundo retrato.

«Como no existe ninguna corte en el mundo, por grande que fuere, que pueda tener ornato, esplendor y alegría sin el concurso de la mujer, y como no hay caballero que pueda tener gracia, atractivo y valor ni realizar ninguna obra honrosa de caballería sin el trato, el amor y los favores de las damas, el retrato de nuestro caballero quedaría muy incompleto si las damas no interviniesen en él para darle una parte de aquella gracia por la cual ellas adornan y perfeccionan la vida de corte.

»Así, digo que la dama que vive en la corte debe tener ante todo cierta amable afabilidad, por la cual sepa departir con toda suerte de personas en pláticas agradables y honestas, adecuadas al tiempo, al lugar y a la calidad de la persona a quien hable. Debe presentar un continente tranquilo y modesto, y tal honestidad que ponga siempre mesura en sus actos, unida, sin embargo, a cierta viveza de espíritu que aleje de su trato toda idea de pesadez. A todo esto debe unir una especial bondad, que manifieste ser aquella dama tan prudente, pudorosa y dulce como amable, entendida y discreta. Por eso ha de hallarse siempre en un difícil medio, compuesto de encontradas condiciones, llegando hasta ciertos límites, pero sin franquearlo jamás.

»No debe esta dama, por el deseo de adquirir nombre de honesta y virtuosa, ser de tal suerte timorata y mostrar tal horror a la compañía y a las conversaciones algo ligeras que se haya de retirar si llegase este caso, porque fácilmente podría pensarse que con la capa de austeridad quiere ocultar algo que le concierne y los demás podrían saber; por otra parte, el genio huraño es siempre aborrecible.

»Pero tampoco debe la dama, para mostrarse libre y amable, decir palabras deshonestas y usar una familiaridad desmedida y desordenada, que podría hacer creer de ella lo que acaso no fuese cierto. Mas cuando sucediera que se hallase presente en conversaciones como las que hemos oído, debe mostrar cierto rubor y vergüenza.»

Si tiene habilidad hará volver la conversación hacia asuntos más nobles y decorosos, porque su educación no es muy inferior a la del hombre, ya que la dama sabe letras, música, pintura, danza con primor y habla de manera agradable. Las damas que asisten a estas pláticas juntan el ejemplo al precepto; su buen gusto y su ingenio brillan mesuradamente, aplauden el entusiasmo de Bembo o sus nobles teorías platónicas acerca del amor puro y universal. Entonces se encontraban en Italia mujeres como Vittoria Colonna, Verónica Gambara, Constanza d'Amalfi, Tullia d'Aragona y la duquesa de Ferrara, que juntan extraordinarios talentos a una instrucción superior.

Si recordáis ahora los retratos de aquella época que existen en el Louvre: los pálidos y pensativos venecia-

nos, vestidos de negro; el *Joven de Francia*, ardiente y reconcentrado; la delicada *Juana de Nápoles*, de cuello de cisne; el *Joven de la estatuilla*, de Bronzino; todos aquellos rostros inteligentes y tranquilos, aquellas vestiduras ricas y severas, acaso podáis formaros una idea de la exquisita delicadeza, las ricas facultades, la cultura perfecta de una sociedad que tres siglos antes que la nuestra manejaba las ideas, saboreaba todas las elegancias y practicaba la cortesía tanto como nosotros y, acaso, mejor.

CAPÍTULO IV

LAS CONDICIONES SECUNDARIAS

(*Continuación*)

Lo dicho anteriormente nos lleva a deslindar otra característica de aquella civilización y una condición nueva de la pintura de gran estilo. En otras épocas el refinamiento del espíritu ha sido tan grande, sin que la pintura, a pesar de ello, haya tenido un esplendor tan extraordinario. En nuestro tiempo, por ejemplo, los hombres, que además de los conocimientos del siglo XVI han acumulado trescientos años de experiencia y descubrimientos, son más sabios y se hallan mejor provistos de ideas que en ningún otro momento de la historia; sin embargo, no podemos decir que las artes del dibujo en la Europa contemporánea produzcan obras tan bellas como las de Italia durante el Renacimiento. No basta, pues, para explicar las obras maestras del año 1500, hacer notar la inteligencia vigorosa y la cultura completa de los contemporáneos de Rafael; es preciso, además, así como hemos comparado Italia con el resto de Europa durante el siglo XV, compararla con Europa tal como se encuentra actualmente.

Fijémonos primero en el país que, sin duda alguna, es el más sabio de Europa: Alemania. Allí, y sobre todo en la parte norte, todo el mundo sabe leer; los jóvenes pasan en la Universidad cinco o seis años, y no solamente los muchachos ricos o acomodados, sino casi todos los hombres de la clase media y aun algunos de la clase inferior, a costa de grandes privaciones y largas temporadas de miseria. La ciencia en aquel país se ve tan honrada que llega a producirse en ocasiones la afectación y, a menudo, la pedantería. Numerosos muchachos, que

poseen una vista perfecta, llevan lentes para tener un aire más doctoral. Lo que llena una cabeza alemana de veinte años no es el deseo de figurar en el círculo o en el café, como sucede en Francia, sino la voluntad sostenida de tener ideas de conjunto acerca de la Humanidad, del mundo, de lo sobrenatural, de la Naturaleza y de otras muchas cosas; en pocas palabras, desean poseer una filosofía completa. No hay ningún otro país donde se tenga tanto gusto, tan continua preocupación, al mismo tiempo que una inteligencia natural tan segura para las elevadas teorías abstractas. Es la patria de la metafísica y de los sistemas filosóficos. Pero este gran desarrollo de la alta meditación ha sido perjudicial para las artes del dibujo.

Los pintores alemanes se esfuerzan en representar en sus lienzos o en sus frescos ideas humanitarias o religiosas. Subordinan al pensamiento el color y la forma; sus obras son simbólicas; pintan en los muros todo un curso de Filosofía o de Historia, y si algún día visitáis la ciudad de Munich veréis que los pintores más grandes son filósofos que se han extraviado en el campo de la pintura; más capaces de hablar a la razón que a los ojos, que deberían manejar la pluma en lugar del pincel.

Pensemos ahora en Inglaterra. Allí un hombre de la clase media entra muy joven en un almacén o en una oficina, donde permanece diez horas durante el día; trabaja además en su casa y pone en tensión toda la potencia de su espíritu y de su cuerpo para conseguir ganar dinero suficiente. Se casa y tiene muchos hijos; por tanto, tiene que trabajar aún más; la competencia es ruda, el clima es duro y las necesidades son grandes.

Un *gentleman*, un rico, un noble, tampoco es dueño de muchas más horas de ocio. Tiene muchos asuntos y pesan sobre él graves obligaciones. La política absorbe la atención de todos: los mítines, los comités, los clubs, los periódicos de las proporciones del *Times*, que cada mañana ofrece un verdadero tomo al lector, cifras, estadísticas, toda una masa indigesta que hay que tragar y que es muy difícil digerir. Añadid a esto grandes cuestiones religiosas, fundaciones, empresas; la preocupación incesante de mejorar la cosa pública y privada; asuntos de dinero, de preponderancia, de ciencia; razonamientos utilitarios y morales; tal es el sustento del espíritu.

Por estas razones, la pintura y las demás artes que hablan a los sentidos han quedado relegadas o descienden por sí mismas a un lugar inferior. No queda tiempo para ocuparse de ellas: el pensamiento se halla absorbido por asuntos más serios y urgentes. Cuando la atención se fija en las artes es por moda o conveniencia; constituyen una interesante curiosidad para algunos aficionados. Es probable que se encuentren protectores que den ayuda económica para fundar museos, para comprar dibujos originales y para establecer escuelas; pero lo hacen como podían hacerlo con otro objeto cualquiera: para la propagación del Evangelio, para recoger niños abandonados o para la curación de los epilépticos. Y estos mismos protectores no pierden de vista el interés público y social. Creen que la música dulcifica el carácter del pueblo y disminuye las borracheras del domingo, o que las artes del dibujo son una excelente preparación para los obreros que trabajan en las joyas y en los tejidos de gran valor. Falta el verdadero gusto; el sentimiento de las formas bellas y el bello colorido no son en este país sino el fruto de la educación, algo como las naranjas exóticas cultivadas en invernadero a fuerza de cuidados y de gastos, pero que casi siempre resultan agrias y secas.

Los pintores ingleses contemporáneos son tan sólo obreros de una gran exactitud y de un horizonte muy estrecho. Pintarán un haz de heno, los pliegues de un vestido, unas matas de brezo, con una sequedad y una minuciosidad desoladoras. El esfuerzo prolongado, la atención continua del mecanismo físico y moral ha alterado en ellos el equilibrio de las sensaciones y las imágenes. Han llegado a ser insensibles para la armonía de los colores; derraman en su lienzo los botes enteros de un verde como el de los loros; pintan árboles de cinc o de hojalata; colorean los cuerpos con un violento rojo de sangre. Salvo en el estudio de las fisonomías y en el arte de representar los caracteres morales, la pintura inglesa es poco afortunada, y sus exposiciones nacionales muestran a los extranjeros una masa de color tan agrio, tan discordante, tan violento como una música desafinada.

A esto puede responderse que esos hombres de que hemos hablado son alemanes e ingleses, gente seria, protestante, eruditos u hombres de negocios; pero que en París hay, por lo menos, buen gusto y amor al placer. Es cierto

que París en este momento es la ciudad del mundo en que más agrada la buena conversación, la lectura, la crítica de arte, el aquilatar los matices de la belleza y donde los extranjeros encuentran la vida más agradable, más varia, más alegre. Y, sin embargo, la pintura francesa, aunque supere a la de los países extranjeros, no iguala, según confesión de los propios franceses, a la pintura italiana del Renacimiento. En todo caso es muy distinta de ésta, y sus obras manifiestan otro espíritu y se dirigen también a espíritus diferentes. Es más bien poética, histórica o dramática que propiamente pictórica.

Inferior en el sentimiento del bello cuerpo desnudo y de la vida sencilla y hermosa al mismo tiempo, se ha esforzado por todos los medios en representar escenas verdaderas de países remotos o de tiempos pasados, las emociones trágicas del alma, los aspectos emocionantes del paisaje. Por este camino ha llegado a ser rival de la literatura; ha explotado y espigado en el mismo campo; ha hecho idéntico llamamiento a la curiosidad insaciable, al espíritu arqueológico, a la necesidad de emociones fuertes, a la sensibilidad refinada y enfermiza; se ha transformado para hablar a ciudadanos cansados de trabajar, prisioneros de una vida sedentaria, colmados de ideas heterogéneas, ávidos de la novedad, del documento, de la nueva sensación y también de la paz del campo.

Un cambio profundo se ha realizado durante el tiempo que media entre el siglo XV y el XIX. Lo que puebla la mente y el trajín constante que en ella reina se han complicado de un modo enorme. En París y en Francia se vive en un continuo esfuerzo, por dos razones: en primer lugar, la vida se ha hecho muy costosa; una multitud de pequeñas comodidades son ahora indispensables; las alfombras, las colgaduras, las butacas, son necesarias hasta para un hombre sobrio que viva solo; si se casa, necesita, además, muebles llenos de chucherías, una casa bien puesta y que cueste mucho, un conjunto infinito de menudencias que se compran ahora con dinero y no pueden robarse a la vuelta de un camino o confiscarse como en el siglo XV, y que, por tanto, han de ganarse penosamente a fuerza de trabajo. La mayor parte de la vida se consume en esfuerzos laboriosos. Además, todos los hombres sienten el deseo de conquistar una posición, de llegar a ser algo. Como formamos una gran democracia, en la que las plazas se ganan por

oposición, se obtienen por la perseverancia, se conquistan con la habilidad, cada uno de nosotros espera vagamente llegar a ser ministro o millonario, y esta rivalidad latente nos arrastra a duplicar nuestras ocupaciones, nuestras preocupaciones y nuestra inquietud.

Por otra parte, vivimos aquí un millón seiscientas mil personas, las que me parecen muchas, mejor dicho, demasiadas. Como París es la ciudad donde hay más probabilidades de éxito, todos los que tienen talento, ambición, energía, aquí acuden, y pueden codearse unos con otros. La capital de la nación se convierte así en el punto de cita universal de todos los hombres superiores y extraordinarios; se comunican sus descubrimientos y sus investigaciones; se aguijonean unos a otros; con las lecturas, el teatro y las conversaciones de todas clases; llegan a estar atacados de una especie de fiebre. El cerebro en París no se halla en estado normal y saludable; está sobreexcitado, inquieto, desequilibrado, y en sus obras, ya sean de pintura o de literatura, trasciende esa situación, unas veces para avalorarlas, pero con más frecuencia en su perjuicio.

No pasaba esto en Italia. No existía ciudad alguna que encerrase en su recinto un millón de hombres, sino que había muchas ciudades de cincuenta, ciento o doscientas mil almas; no reinaba en ellas esa tumultuosa ambición, este fermentar de las curiosidades, esta condensación de esfuerzo, esa exageración de la actividad humana. Una ciudad era un grupo selecto, no una multitud.

Además, la necesidad de la vida cómoda era muy relativa; el cuerpo aún conservaba su rudeza; los viajes se hacían a caballo y se vivía muy a gusto al aire libre. Los palacios suntuosos de aquel tiempo son magníficos; pero dudo que ningún pequeño burgués de ahora quisiera habitarlos: son incómodos, hace mucho frío en ellos. Los sitiales, esculpidos y decorados con cabezas de león y sátiros danzantes, son obras maestras admirables; pero me parece que los encontraréis demasiado duros. Un piso reducido, y hasta una portería con su buena estufa, son mucho más confortables que el palacio de León X o el de Julio II. No sentían aquellos hombres la necesidad de las menudas comodidades de que nosotros ya no podemos prescindir. Todo su lujo consistía en rodearse de belleza, pero no daban importancia al bienestar; les preocupaba la bella disposición de un grupo de columnas y de esta-

tuas; pero no hubiesen comprendido una adquisición a bajo precio de chucherías chinescas, divanes y pantallas. Por otra parte, las clases sociales estaban bien deslindadas, y no se podía ascender a más alto rango sin la fortuna militar o el favor del príncipe, que lo otorgaba a algunos aventureros ilustres, a cinco o seis asesinos extraordinarios o a ciertos parásitos entretenidos. No existía, por tanto, la competencia ruda, la agitación de hormiguero y el deseo de cada cual, sostenido con verdadero ensañamiento, de ser más que su vecino. Lo que es lo mismo que si dijéramos que el espíritu humano estaba entonces más equilibrado que en esta Europa y este París donde vivimos. O, cuando menos, estaba más equilibrado con relación a la pintura. Las artes del dibujo reclaman para florecer, no un campo sin roturar, mas tampoco un terreno cultivado con exceso; el suelo espiritual de Europa en la época feudal era demasiado duro y compacto; pero ahora se encuentra completamente desmenuzado; en aquellos tiempos remotos aún la civilización no había hundido allí la reja de su arado; en la actualidad, los surcos son sucesivos e infinitos. Para que las formas simples y bellas lleguen a fijarse en el lienzo por la mano de un Ticiano o de un Rafael, es preciso que estas formas broten naturalmente en el espíritu de los hombres; pero para que se produzcan naturalmente es absolutamente necesario que las *imágenes* no se hallen mutiladas por las *ideas*.

Permitid que me detenga un instante en esta frase, que tiene una importancia capital. La función característica de la cultura es desvanecer cada vez más las imágenes en beneficio de las ideas. Bajo el esfuerzo constante de la educación, del estudio, de la reflexión y de la ciencia, la visión primitiva se deforma, se descompone, se desvanece para dejar en su lugar las ideas desnudas, las palabras clasificadas con precisión: una especie de fórmulas de álgebra. El ritmo normal del espíritu es desde ahora el puro razonamiento. Si vuelve a las imágenes es siempre con esfuerzo, por una especie de alucinación, de sobresalto enfermizo y violento, siempre desordenado y peligroso.

Tal es, en el momento presente, nuestro estado de espíritu. Por eso no somos pintores de una manera natural. Nuestro cerebro hállase henchido de ideas complejas, matizadas, múltiples, entrecruzadas; todas las civilizaciones, a de nuestro país, las del extranjero, todas las del pasado

y del presente han derramado sus aluviones y sus detritus. Si, por ejemplo, pronunciáis delante de un hombre moderno la palabra *árbol*, sabrá que no se trata de un perro ni de un carnero ni tampoco de un mueble. Colocará cuidadosamente este signo dentro de su cabeza en un lugar determinado, con su correspondiente etiqueta. A esto llamamos ahora comprender.

Las lecturas y los conocimientos han llenado nuestra mente de signos abstractos; el hábito de orden nos conduce con regularidad y de manera lógica de unos a otros. Sólo acertamos a entrever fragmentariamente las formas coloreadas; no duran mucho tiempo en el espíritu. Se esbozan de una manera tenue, como en un lienzo interior; pero pronto se borran y desaparecen. Si llegamos a retenerlas con precisión es por un acto de la voluntad, después de un largo ejercicio y por una verdadera contraeducación que contraría nuestra educación primitiva. Este constante esfuerzo acaba por producir una especie de fiebre y un positivo tormento; nuestros grandes coloristas, pintores o literatos son visionarios medio trastornados y neuróticos (1).

Por el contrario, los artistas del Renacimiento son visuales. La misma palabra *árbol*, escuchada por espíritus aún sencillos y sanos, evocaría ante ellos el árbol en toda su integridad: la masa redondeada y movible de su ramaje luminoso, con los ángulos que las ramas destacan en negro sobre el fondo azul del cielo, con el tronco rugoso surcado por abultadas venas, con el pie hundido en el suelo, desafiando al viento y a la tempestad; de suerte que el pensamiento, en lugar de limitarse a recoger un dato aislado, le ofrece un espectáculo vivo y completo.

Para aquellos hombres tales imágenes serán persistentes sin esfuerzo alguno, volverán ante su mente sin dificultad; elegirán entre ellas la nota esencial, sin insistir con una minuciosidad penosa y obstinada en los infinitos pormenores. Gozarán de las imágenes bellas sin tenerlas que arrancar convulsivamente de su espíritu, como un jirón palpitante de la propia vida.

Aquellos hombres pintan espontáneamente como vuelan

(1) Enrique Heine, Víctor Hugo, Shelley, Keats, Isabel Browning, Swinburne, Edgardo Poe, Balzac, Delacroix, Descamps y otros muchos. En nuestro tiempo han existido espléndidos temperamentos de artistas; casi todos han sufrido a causa de su educación y del medio. Sólo Goethe ha sabido guardar su equilibrio gracias a su prudencia, su vida metódica y el constante dominio de sí mismo.

los pájaros y corre el caballo; las formas coloreadas son en aquel momento el medio de expresión natural del espíritu; cuando los espectadores las ven reproducidas en un cuadro o en un fresco, las reconocen al momento, porque todos las conocían antes y las habían visto en su mente. No son extrañas a sus ojos, llevadas a la escena artificiosamente por una combinación arqueológica, un esfuerzo de la voluntad, un convencionalismo de escuela. Son ante los espectadores tan familiares, que les acompañan en la vida privada y las ceremonias públicas. Viven en medio de estas imágenes formando verdaderos cuadros vivos al lado de los cuadros pintados.

En efecto; consideremos el vestido. ¡Qué diferencia entre los pantalones, las levitas, el lúgubre frac de nuestro tiempo y las amplias túnicas recamadas, los jubones de seda y terciopelo, las gorgueras de encaje, los puñales, las espadas damasquinadas, los bordados áureos, los diamantes, las gorras con plumas!... Toda esta ostentosa magnificencia, que ahora es de la exclusiva propiedad de las mujeres, brillaba entonces en el atavío varonil.

Debéis notar, además, las fiestas pintorescas que se celebraban en todas las ciudades, las entradas solemnes, las mascaradas, las cabalgatas, que eran la alegría del pueblo y de los magnates. Por ejemplo, Galeazzo Sforza, duque de Milán, vino a la ciudad de Florencia para visitarla; le acompañaban quinientos hombres de armas, quinientos infantes, cincuenta pajes a pie vestidos de seda y terciopelo y dos mil gentileshombres con los criados del séquito, quinientas parejas de perros e infinito número de halcones. Esta excursión le costó 200.000 ducados de oro.

Pietro Riario, cardenal de San Sixto, gasta en una sola fiesta en honor de la duquesa de Ferrara 20.000 ducados; hace más tarde un viaje por Italia con tan numeroso y espléndido cortejo que le confundían con el Papa, su hermano. Lorenzo de Médicis inventa en Florencia una mascarada que representaba el triunfo de Camilo. Muchos cardenales llegan para presenciarla. Lorenzo pide al Papa que le envíe un elefante; el Papa le envía, en lugar del elefante, empleado en otra parte, dos leopardos y una pantera; el Papa lamenta que su categoría le impida asistir a una fiesta tan hermosa.

La duquesa Lucrecia Borgia hace su entrada en Roma con doscientas damas ricamente ataviadas, todas a caba-

llo, acompañada cada una por un gentilhombre. El boato, las vestiduras, la ostentación de los señores y príncipes dan idea, en todas partes, de una maravillosa parada de actores poseídos de su papel. Al leer las crónicas y memorias se ve bien pronto que los italianos aspiran a convertir la vida en una fiesta llena de belleza. Todos los demás cuidados les parecen ficciones. Para ellos no existe otra cosa que gozar, gozar noblemente, grandiosamente, con el espíritu, con los sentidos y, sobre todo, con la vista. En realidad, no tienen otra cosa que hacer; desconocen nuestras preocupaciones políticas y humanitarias; no tienen parlamentos, mítines, grandes periódicos. Las personas notables e influyentes no están obligadas a guiar multitudes razonadoras, ni han de consultar a la opinión pública, ni se ven forzadas a sostener discusiones enojosas, ni han de formar estadísticas, ni tienen que armar tinglados de razonamientos morales y sociológicos.

Italia estaba gobernada por pequeños tiranos que se apoderaban del poder por la violencia y lo guardaban por los mismos medios que emplearon para adquirirlo. En sus momentos libres hacen levantar edificios y encargan a los artistas que pinten para ellos. También los ricos y los nobles piensan como sus príncipes: quieren divertirse, tener amantes hermosas, poseer estatuas, cuadros, espléndidos trajes y poner un hombre de su confianza junto al príncipe, para que les advierta del peligro en el caso de que, por una denuncia, el tirano les quiera quitar la vida.

Tampoco las ideas religiosas les atormentan ni les preocupan: los amigos de Lorenzo de Médicis, de Alejandro VI o de Ludovico el Moro no sueñan con enviar misioneros, ni tratan de convertir a los infieles, ni de abrir suscripciones para moralizar al pueblo; el fervor estaba muy lejos de Italia en este momento. Lutero, que al llegar a Roma tenía el alma llena de escrúpulos y de fe, quedó tan escandalizado que escribía a su regreso: Los italianos son los hombres más impíos de la tierra. Se burlan de la verdadera religión y de nosotros, verdaderos cristianos, porque creemos cuanto dicen las Escrituras... Cuando van a la iglesia dicen las siguientes palabras: «Vamos a conformarnos con los errores del pueblo.» «Si estuviésemos obligados —añaden— a creer todo cuanto dice la palabra de Dios, seríamos los más desventurados mortales y no podríamos gozar nunca de un instante de alegría. Es pre-

ciso tener buenas apariencias, pero no hay que creerlo todo.»

En efecto, el pueblo es pagano por temperamento, y las gentes bien nacidas son incrédulas por educación. «Los italianos —dice Lutero, horrorizado— son, o epicúreos o supersticiosos. El pueblo teme mucho más a San Antonio y a San Sebastián que al Cristo, porque aquéllos castigan con las llagas. Así, cuando se quiere impedir que los italianos ensucien un lugar cualquiera, pintan allí un San Antonio con la lanza de fuego. De manera que viven en una especie de superstición, sin conocer la palabra de Dios, ni creer en la resurrección de la carne, ni en la vida eterna y no temiendo más que a las llagas temporales.»

Numerosos filósofos son secretamente, o casi de una manera ostensible, contrarios a la revelación y a la inmortalidad del alma. El ascetismo cristiano y las doctrinas de la mortificación parecen repulsivas a todo el mundo. Hallaréis en poetas como Ariosto, Ludovici el Veneciano, Pulci, los ataques más violentos contra los frailes y las instituciones más libres contra los dogmas. Pulci, en un poema burlesco, pone a la cabeza de cada canto un *Hosanna*, un *In principio*, un texto sagrado de la misa. Para explicar cómo puede el alma entrar en el cuerpo, la compara con el dulce que se envuelve en hojaldre blanco y tierno. ¿Qué es del alma en el otro mundo? «Algunos piensan que allí se van a encontrar codornices y calandrias desplumadas y a punto, excelente lecho, y por estos motivos van detrás de los frailes pisándoles las sandalias. Pero, amigo querido, cuando hayamos bajado a aquel tenebroso valle no volverá a sonar en nuestros oídos el alegre *Alleluia*.»

Contra tanta sensualidad y ateísmo truenan con todas sus fuerzas los predicadores de ese tiempo, por ejemplo, Giordano Bruno y Savonarola. Savonarola decía a los florentinos, a quienes convirtió durante tres o cuatro años: «Vuestra vida es la vida de los puercos: pasáisla toda en la cama, en la murmuración, en los paseos, orgías y desenfreno.» Rebajemos de aquí todo lo que sea menester cuando el que habla es un predicador o un moralista y vocifera con palabras fuertes para ser escuchado; pero por mucho que quitemos siempre quedará algo.

En las biografías de los señores de esta época se ve, lo mismo que en las diversiones cínicas y refinadas de los

duques de Ferrara y de Milán, en el epicureísmo delicado o la franca licencia de los Médicis en Florencia, hasta dónde se había llegado en la persecución de nuevos placeres. Los Médicis eran banqueros que, parte por fuerza y parte por astucia, habían llegado a ser los primeros magistrados y los verdaderos soberanos de la ciudad. En torno suyo se agrupaban poetas, pintores, escultores y sabios. Hacían decorar sus palacios con escenas de caza y amores mitológicos. En los cuadros admiraban los desnudos de Dello y Pollaiolo y sazonaban el noble y grandioso paganismo con un dejo de sensualidad voluptuosa. Razón por la cual eran muy tolerantes con las ligerezas de sus pintores. Ya conocéis la historia de fra Filippo Lippi, que raptó a una religiosa; los padres de la monja se querellaron, lo que dió mucho que reír a los Médicis. El mismo fra Filippo, en una época en que trabajaba en casa de estos grandes señores, estaba de tal modo enamorado de una mujer que, cuando le encerraban para que terminase un trabajo, hacía una cuerda con las sábanas de la cama y se descolgaba a la calle desde una ventana. Por fin, Cosme dijo: «Dejadle la puerta abierta: los hombres de genio son esencias celestes y no bestias de carga; no se les puede forzar ni tenerles prisioneros.»

En Roma, todavía peor; no os contaré las diversiones de Alejandro VI; es necesario leerlas en el *Diario* de su capellán Burckhard; sólo en latín pueden describirse aquellas bacanales y fiestas de Priapo. En cuanto a León X, es hombre de gusto, que ama el buen latín y los ingeniosos epigramas; pero no por esto se priva del placer en toda su libertad y de la franca alegría física. En torno suyo, Bembo, Molza, el Aretino, Baraballa, Querno y gran número de poetas, músicos, parásitos, llevan una vida poco edificante, y por lo general sus versos pasan de la desenvoltura. El cardenal Bibiena hace representar ante su presencia una comedia, *Calandra*, que hoy nadie osaría representar en ningún escenario. Él mismo se divierte en hacer servir a sus convidados manjares en forma de monos y de cuervos. Tiene como bufón a un fraile mendicante, Mariano, comilón terrible, que «traga de un bocado un palomino asado o cocido, y que, según se cuenta, puede engullir cuarenta huevos y veinte pollos». Gusta de las grandes bromas, de las fantasías burlescas; él, como los demás, rebosa de energía y savia animal. Es apasionado

de la caza; calzado de altas botas, armado de espuelas, da batidas a los ciervos y jabalíes en las fragosas laderas de Civita Vecchia. Y las fiestas con que se regocija no son más eclesiásticas que sus costumbres.

Un secretario del duque de Ferrara, testigo ocular del empleo que hace de uno de sus días, lo describe de esta manera. Juzgad, por el contraste que ofrecen los placeres de entonces con los de nuestros días, cómo se ha extendido el imperio de las conveniencias, cuánto se han limitado los vigorosos y libres instintos naturales, cómo la imaginación llena de vida está sometida a la pura inteligencia y qué distancia tan grande nos separa de aquellos tiempos, medio paganos, rebosantes de sensualidad, pero pintorescos en todos sus aspectos, tiempos en los que la vida corporal no se veía empequeñecida a causa de la vida del espíritu (1).

«Fuí a la comedia del domingo por la noche; monseñor Rangoni (2) me introdujo donde estaba el Pontífice con sus jóvenes y reverendísimos cardenales, en una antecámara de Cibo (3). Su Santidad se paseaba por allí, dejando pasar sólo a aquellos cuya calidad le parecía conveniente, y cuando se reunió el número que juzgaba oportuno nos dirigimos al local destinado a la comedia. Nuestro Santo Padre se colocó a la puerta, y sin decir palabra, dando su bendición, autorizaba la entrada de quien le placía. Una vez dentro de la sala, veíase la escena a un lado; en el otro, un lugar al que se ascendía por algunas gradas, donde fué colocado el asiento del Pontífice, el cual, después de la entrada de la gente secular, se colocó en su silla, levantada cinco escalones sobre el suelo, rodeado de los reverendísimos y embajadores. Sentáronse todos conforme a su rango, y después de ser recibido el público, que bien podría ser de dos mil personas, al sonar unos pífanos descendió el telón, en el cual estaba pintado el hermano Mariano (4), con muchos diablillos que jugueteaban con él,

---

(1) Publicado por primera vez en la *Gazette des Beaux Arts* por el marqués José Campori.

(2) Hércules Rangoni, cardenal.

(3) El cardenal Inocente, hijo de Franceschetto Cibo y de Magdalena de Médicis, hermana de León X.

(4) El hermano Mariano Fatti, dominico laico que sucedió a Bramante, predecesor de Sebastiano en el oficio del *Piombo (plomo)*. Fué uno de los ingenios más alegres y entretenidos de la corte de León X, juntamente con Baraballa, Querno y otros parecidos. Al mismo tiempo era protector y amigo de los artistas.

a ambos lados del telón, en el centro del cual había una inscripción que decía: «Éstos son los caprichos del hermano Mariano.» Escuchóse una música, y el Papa, con sus lentes, admiraba la escena, que era muy bella, hecha por mano de Rafael; a decir verdad, presentaba un hermoso golpe de vista, con perspectivas y salidas que fueron muy celebradas. Su Santidad admiraba también el cielo, que estaba representado de manera maravillosa; los candelabros estaban formados por letras, y cada letra sostenía cinco antorchas que decían: «Leo X Pont. Maximus.» El nuncio compareció en la escena y recitó un argumento; burlóse del título de la comedia, los *Suppositi*, de tal suerte que el Papa se rió de muy buena gana con los demás concurrentes y, por lo que pude comprender, los franceses quedaron algo escandalizados del asunto de los *Suppositi*. Recitaron la comedia, que fué muy bien dicha, y entre cada acto había un intermedio de música con los pífanos, cornamusas, dos cornetines, violas, laúdes y el órgano pequeño de tan variados sonidos que fué regalado al Papa por el ilustre monseñor, de feliz memoria; había también una flauta y una voz que agradó mucho; también hicieron un concierto de voces, que, según mi entender, no fué tan acertado como las otras obras musicales. El último intermedio fué la *Morisca*, que representaba la fábula de la Gorgona con bastante primor, pero no con la perfección acostumbrada en el palacio de vuestra señoría. Así terminó la fiesta. El auditorio comenzó a retirarse, y con tal prisa y tal barullo que, habiéndome llevado la suerte contra un banco, en poco estuvo que no me partiese una pierna. Bondelmonte recibió un violento empujón de un español, y mientras el primero comenzaba a dar de puñadas al segundo, tuve facilidad para poder escapar. Cierto es que la pierna estuvo muy en peligro, pero me encuentro bien pagado de este contratiempo con la solemne bendición y la grata sonrisa con que me obsequió nuestro Santo Padre.

»El día que precedió a aquel sarao hubo una carrera de caballos en la que se vió un grupo de jinetes vestidos de diversas maneras, a usanza morisca, y capitaneados por monseñor Corner; y otro grupo ataviado a la española, con trajes de raso de Alejandría, con forros de seda de colores cambiantes, capuchón y justillo, y que llevaba como jefe a Serapica, con numerosos lacayos de servicio.

Esta última tropa se componía de veinte jinetes; el Papa había dado cuarenta y cinco ducados a cada uno de los caballeros, y en verdad que la librea era hermosa, con escuderos y trompetas de los mismos colores de las sedas. Llegados a la plaza comenzaron a correr de dos en dos hacia la puerta del palacio, en cuyas ventanas se hallaba el Papa, y habiendo terminado esta carrera, los de Serapica se retiraron al otro lado de la plaza y los de Corner hacia San Pedro; los de Serapica, tomando las cañas, vinieron a atacar a los de Corner, que también tenían las suyas; los de Serapica lanzaron las cañas contra los de Corner, los cuales hicieron lo mismo con sus rivales, y se acometieron y lanzaron unos contra otros, lo que era hermoso de ver y sin peligro alguno. Admiráronse muy hermosos caballos y yeguas españolas. Al día siguiente hubo corrida de toros; yo estaba con el señor M. Antonio, como he dicho antes. Tres hombres murieron; cinco caballos fueron heridos; dos de ellos han muerto, y entre otros uno de Serapica, un hermosísimo caballo español que le derribó por tierra y le hizo correr un gran peligro, porque el toro no se le quitaba de encima, y si no hubiesen aguijoneado al animal con las picas no le hubiera dejado libre y le habría dado muerte. Se asegura que el Papa exclamó: «¡Pobre Serapica!», y que se lamentaba mucho de aquella mala fortuna.

»Según creo, por la noche se ha representado una comedia de un fraile... y como no ha gustado mucho, el Papa, en vez de ordenar que bailasen la *Morisca*, hizo mantear a dicho fraile de modo que cayese boca abajo encima del suelo del escenario; hizo después que le cortasen las ligas y le quitasen las medias; pero el pobre fraile se puso a morder con todas sus fuerzas a tres o cuatro palafreneros. Vióse obligado al fin a montar a caballo, y le dieron tan redoblados azotes con la mano que, según me han contado, hubo que aplicarle numerosas ventosas en el sitio donde recibió los azotes; está en cama y no se encuentra bien. Dicen que el Papa ha hecho este escarmiento para quitar de la cabeza de los frailes la idea de exhibir sus frailerías. Esta *Morisca* le hizo reír grandemente. Hoy ha llegado la vez de correr la sortija delante de la puerta del palacio, desde donde el Papa miraba por las ventanas; los premios estaban ya inscritos en unos jarrones. Vino después una carrera de búfa-

los; causaba placer mirar cómo corrían aquellos feos animales, que tan pronto adelantaban como retrocedían. Para llegar a la meta necesitaban mucho tiempo, porque dan un paso hacia adelante y cuatro hacia atrás, de manera que el término es muy difícil de alcanzar. El último que llegó es el que estaba primero, por lo que mereció el premio; eran diez, y a fe mía que fué famosa la diversión. Después me retiré a casa de Benito; hice una visita a Su Santidad, donde encontré al obispo de Bayeux. No se habló más que de máscaras y asuntos alegres...

»En Roma, hoy 8 de marzo de MDXVIII, a la hora cuarta de la noche.

»De vuestra señoría ilustrísima.

»Vuestro servidor, *Alfonso Pauluzo.*»

Tales son los placeres del Carnaval en una corte que parece había de ser la más seria y honesta de toda Italia. También se celebraban carreras de «hombres desnudos», como los antiguos juegos de Grecia, y fiestas priapeas, como en los circos del antiguo Imperio romano.

Con una imaginación tan poderosa, atraída por los espectáculos físicos; con una civilización que considera el placer como el objeto de la vida humana; tan absolutamente libres de todo cuidado político, de todo tráfago industrial y de las preocupaciones morales, que de tal manera ligan hoy las almas a los intereses positivos y a las ideas abstractas, no es de extrañar que una raza de excelentes dotes para las artes, al mismo tiempo que muy cultivada, haya sabido apreciar, descubrir y llevar a la perfección el arte que representa las formas sensibles.

El Renacimiento es un momento único de transición entre la Edad Media y la Edad Moderna, entre la cultura insuficiente y la cultura demasiado grande, entre el reinado de los instintos primitivos y el reinado de las ideas elaboradas. El hombre cesa entonces de ser un salvaje animal carnicero que sólo ejercita sus miembros, y no es todavía un espíritu puro, de gabinete o de salón, que sólo sabe utilizar su lengua y su entendimiento. Participa de ambas naturalezas; tiene sueños intensos y prolongados, como el bárbaro; agudas y delicadas curiosidades, como el hombre culto. Como el primero, piensa con imágenes; como el segundo, acierta a establecer normas. Como el primero, busca el placer sensible; como el segundo, quiere algo más que el goce de los sentidos.

Tiene apetitos, pero siente el refinamiento. Se interesa por el exterior de las cosas, pero exige que sean perfectas. Las formas bellas que contempla en las obras de sus grandes artistas no hacen sino determinar los vagos contornos de que su mente estaba henchida y satisfacer los profundos instintos de que estaba amasado su corazón.

CAPÍTULO V

LAS CONDICIONES SECUNDARIAS

(*Continuación*)

Queda por averiguar la razón de que ese gran talento pictórico haya tomado como tema principal el cuerpo humano; qué experiencias, qué costumbres, qué hábitos, qué pasiones habían preparado a los hombres para interesarse por los músculos y por qué motivo, en el ancho campo del arte, sus miradas se dirigen preferentemente hacia las figuras sanas, fuertes, activas, que los tiempos posteriores no han logrado encontrar y que sólo han copiado por tradición.

Para ello, después de haberos expuesto el estado de espíritu de aquellos hombres, trataré de mostraros cuáles eran sus caracteres. Por estado de espíritu se entiende el género, número y calidad de ideas que se encuentran en una mente humana; son, en cierto modo, como su mobiliario. Pero el mobiliario de una cabeza, como el de un palacio, puede cambiar mucho sin gran dificultad. Es posible, sin tocar al palacio, poner otra tapicería, otros armarios, otros bronces, otras alfombras. De análoga manera, sin tocar la estructura interior de un alma se puede llenar de otras ideas; basta para ello un cambio de condición o de educación; según sea el hombre ignorante o culto, plebeyo o noble, sus ideas son diferentes.

Hay algo en él, pues, mucho más importante que las ideas: su propia estructura, es decir, su carácter, o, en otros términos, los instintos naturales, las pasiones básicas, la extensión de su sensibilidad, el grado de energía que posee; en una palabra, la fuerza y la dirección de sus resortes internos. Para mostraros esta profunda urdimbre de las almas italianas voy a señalaros las circunstancias, las costumbres, las necesidades que las han en-

gendrado. Las comprenderéis más fácilmente por su historia que por su definición.

La primera nota que se advierte entonces en Italia es la carencia de paz antigua y duradera, de verdadera justicia y de policía cuidadosa como la que poseemos actualmente. Trabajo nos cuesta imaginar tal cúmulo de ambiciones, desórdenes y violencias. Desde hace tiempo vivimos en un estado absolutamente contrario. Tenemos tantos gendarmes y guardias, que estamos tentados de tenerles más bien por seres molestos que necesarios. Ahora, cuando quince personas se reúnen en la calle alrededor de un perro que tiene una pata rota, un hombre bigotudo se acerca y les dice: «Señores, están prohibidos los grupos. Tengan la bondad de circular.» Tal intervención nos parece excesiva; murmuramos y echamos en olvido que ese mismo hombre de los bigotes da la seguridad, tanto al rico como al pobre, para pasear solo y sin armas, a medianoche, a través de las calles desiertas. Suprimamos estos hombres con el pensamiento y figurémonos un país en el que la policía sea ineficaz o indiferente. Existen lugares semejantes en Australia y en América; por ejemplo, esos placeres donde acuden en tropel los buscadores de oro y viven al azar, sin constituir una sociedad organizada. Allí, si alguien teme una agresión o es objeto de ella, bien pronto vuela la bala del revólver contra el competidor o el adversario. Contesta éste a tiros, y en ocasiones intervienen también los amigos. A cada momento es necesario defender la hacienda y la vida, y el peligro constante, brutal, súbito, acecha al hombre en todo lugar.

Tal era, poco más o menos, el estado de cosas en Italia hacia el año 1500. No existía nada semejante a este Gobierno poderoso, perfeccionado durante cuatro siglos, que considera como su deber primordial conservar a todos y cada uno, no sólo la vida y la hacienda, sino el reposo y la seguridad. Los príncipes de Italia eran, por lo general, pequeños tiranos que habían usurpado el Poder por medio de asesinatos, envenenamientos o, cuando menos, con violencias y traiciones, y, naturalmente, su única preocupación era conservar el Poder. En cuanto a la seguridad de los ciudadanos, no la creían de su incumbencia. Los particulares debían defenderse a sí mismos. Cuando había un deudor recalcitrante; cuando un in-

solente se cruzaba en el camino; si un hombre cualquiera era peligroso u hostil, parecía cosa muy natural deshacerse de él lo más pronto posible.

Abundan los ejemplos, y no tenéis más que recorrer las memorias de la época para ver cuán arraigado estaba el empleo de la violencia privada y el hacer justicia por la propia mano.

«El 20 de septiembre —dice Stéfano d'Infessura— hubo un gran tumulto en la ciudad de Roma y todos los mercaderes cerraron sus tiendas. Los que estaban en los campos y en las viñas volvieron a toda prisa, y todos, tanto ciudadanos como extranjeros, tomaron las armas, porque se afirmaba como cosa cierta que el papa Inocencio III había muerto.»

El débil lazo que unía a la sociedad estaba roto; volvíase al salvajismo; cada cual aprovechaba la ocasión para deshacerse de sus enemigos. Advertid también que, en los tiempos ordinarios, el recurrir a la vía de hecho, aunque no era muy frecuente, no dejaba por eso de ser sanguinario. Las guerras intestinas de la familia Colonna y de la familia Orsini se extendían en torno a Roma. Estos señores tenían sus hombres de armas y llamaban también a los campesinos; cada bando saqueaba las tierras del enemigo. Si no se negociaba una tregua, pronto se rompía, y cada jefe, ciñéndose su cota de malla, enviaba a decir al Papa que su adversario era el agresor.

«Dentro de la ciudad se cometían muchos crímenes de día y de noche...; raro el día en que no fuese muerto un hombre... El día tercero de septiembre cierto ciudadano llamado Salvador asaltó a su enemigo, el señor Beneacceduto, con el cual se hallaba en paz mediante 500 ducados entregados en prenda.» La prenda quería decir que ambos habían depositado 500 ducados, que perdería el primero que rompiese la tregua. Era costumbre garantizar de tal manera la fe jurada, único medio de conservar, en cierto modo, la paz pública. En el libro de cuentas de Cellini se encuentra lo siguiente, escrito de su mano: «Tomo nota de que hoy, 26 de octubre de 1556, yo, Benvenuto Cellini, he salido de la cárcel y he pactado con mi enemigo una tregua de un año, habiendo cada uno de nosotros depositado en prenda de ello 300 escudos.» Poco vale una garantía de dinero contra la violencia del temperamento y la ferocidad de las costumbres.

Así no puede contenerse Salvador sin atacar a Beneacceduto. «Dióle dos estocadas y le hirió mortalmente, de tal suerte que a poco murió.»

En este caso, los magistrados, tan directamente agraviados, intervienen, y el pueblo también toma parte contra el hecho de un modo análogo al que se emplea en California cuando se practica la ley de Lynch. En los países poblados de poco tiempo acá, cuando los asesinatos son excesivamente numerosos, los negociantes, las personas respetables, los hombres importantes de la ciudad, acompañados de gentes de buena voluntad, sacan a los culpables de la cárcel y los cuelgan en el acto. De parecida manera, «al cuarto día el Papa envió a su vicecamarero con los conservadores y todo el pueblo para arrasar la casa de Salvador. Destruyéronla, y el mismo día cuarto de septiembre, Jerónimo, hermano de dicho Salvador, fué ahorcado», probablemente porque no había sido posible poner mano en el propio Salvador. En esas ejecuciones tumultuosas y populares cada cual paga por los suyos.

Como éste hay más de cincuenta ejemplos; los hombres de aquella época estaban acostumbrados a pasar a las vías de hecho, y conste que no hablo sólo de la gente del pueblo, sino de personajes cuya elevada posición y gran cultura parece que les había de obligar a dominarse a sí mismos. Guicciardini cuenta que un día Trivulcio, gobernador de Milán por el rey de Francia, mató con su propia mano, en el mercado, a dos carniceros, los cuales, «con la insolencia propia de las gentes de tal condición, se negaban a satisfacer los tributos de los que no se encontraban exentos».

Todos estamos acostumbrados a considerar en nuestro tiempo a los artistas como gentes de mundo, tranquilos ciudadanos, muy capaces de llevar con soltura por la noche el frac y la corbata blanca. En las *Memorias* de Cellini les encontraréis tan belicosos y dispuestos al asesinato como soldados aventureros. En una ocasión los discípulos de Rafael toman el acuerdo violento de matar al Rosso, porque el Rosso, muy mala lengua, había hablado mal de Rafael. Y el Rosso toma el prudente partido de ausentarse de Roma; un viaje después de tales amenazas era de gran urgencia. La razón más pequeña bastaba entonces para matar a un hombre. Cellini cuen-

ta también que Vasari tenía la costumbre de llevar uñas largas, y que un día, habiéndose acostado con su aprendiz Manno, «le arañó una pierna con sus manos, creyendo que se rascaba él mismo, y entonces Manno quiso a todo trance matar a Vasari». Poco motivo había; pero en aquellos momentos los hombres son tan fogosos y están tan acostumbrados a los golpes, que en un instante la sangre se les sube a la cabeza y les empuja al crimen. El toro sabe defenderse de un ataque con los cuernos; ellos se defienden a puñaladas.

Los espectáculos que se presencian diariamente en Roma y en los alrededores son espantosos: los castigos parecen de una monarquía de Oriente. Contad si podéis los crímenes del hermoso y espiritual César Borgia, hijo del Papa y duque de Valentinois, cuyo retrato hallaréis en la Galería Borghese, de Roma. Es persona de gusto exquisito, gran político, amante de las fiestas y la conversación ingeniosa; su esbelto talle aparece ceñido por un jubón de terciopelo negro; las manos son de rara belleza y tiene la serena mirada de un gran señor. Pero sabe hacerse respetar, y en sus propias manos su puñal o su espada arreglan todos sus asuntos.

«El segundo domingo —dice Burckhard, camarero del Papa— un hombre enmascarado, en el Borgo, profirió palabras injuriosas para el duque de Valentinois. El duque, habiéndolo sabido, mandó prenderle, le cortaron la mano y la parte anterior de la lengua, que ataron al dedo pequeño de la mano cortada, sin duda para hacer un escarmiento.» En otra ocasión, como los chóferes de 1799, «las gentes del duque colgaron por los brazos a dos viejos y ocho mujeres ancianas, después de haber encendido una hoguera debajo de los pies para hacerles confesar dónde tenían escondido el dinero; y como no lo supieran o no quisieran declararlo, murieron en dicho tormento».

Otro día el duque hace traer al patio del palacio unos condenados por haberse acometido con sus espadas, y él en persona, ataviado con sus vestiduras más hermosas, delante de numerosa y selecta concurrencia, los atraviesa con sus saetas. «También mató, bajo el mandato del Papa, a Perotto, que era el favorito del Santo Padre, de tal manera que la sangre salpicó el rostro de éste.»

En esta familia se degollaban unos a otros sin escrúpulo. Ya había ordenado perseguir a estocadas a su cu-

ñado, y el Papa tomó bajo su amparo al herido, a lo que el duque dijo: «Lo que no se hizo a la comida puede hacerse a la cena.» Y un día, «el 17 de agosto, entró en su cámara, cuando ya el joven podía dejar el lecho; hizo salir del aposento a su esposa, hermana suya, y habiendo llamado a tres asesinos, allí mismo ahogaron a dicho señor».

Además de este crimen, hizo asesinar a su propio hermano, el duque de Gandía, y mandó arrojar su cadáver al Tíber. Después de muchas averiguaciones se pudo dar con un pescador que estaba en la orilla al cometerse el atentado. Y como le preguntasen por qué no había dicho nada al gobernador, respondió: «que no había creído que valiese la pena, porque durante su vida había visto arrojar al agua, en diferentes noches, más de cien cuerpos en el mismo lugar, sin que nadie se hubiese inquietado por ello».

Sin duda, la familia privilegiada de los Borgias parece haber tenido un talento y una delectación especial en el asesinato y el envenenamiento. Pero hallaréis en los pequeños Estados italianos un gran número de personajes, príncipes y princesas dignos de haber sido sus contemporáneos. El príncipe de Faenza había dado motivo de celos a su esposa, la cual esconde bajo el lecho a cuatro asesinos y los lanza contra su marido cuando éste se disponía a acostarse; pero se defiende con energía, y entonces la mujer se arroja del lecho, coge un puñal que estaba sujeto a la cabecera y mata por la espalda, con sus propias manos, a su esposo.

Excomulgada por tal delito, su padre ruega a Lorenzo de Médicis, que tiene mucho valimiento con el Papa, que interceda en favor de la princesa para que sea dispensada de las censuras eclesiásticas, alegando entre otras razones, que «así podrá darle un nuevo marido».

En Milán, el duque Galeazzo fué asesinado por tres mancebos que tenían la costumbre de leer a Plutarco; uno de ellos fué muerto en el acto y su cadáver arrojado a los puercos; los otros, antes de ser descuartizados, declararon que había hecho aquello porque el «duque no sólo deshonraba a las mujeres, sino que además publicaba su deshonor», y porque «no sólo mataba a los hombres, sino que lo hacía con refinados tormentos». En Roma, el papa León X estuvo a punto de morir asesinado por

sus cardenales; su cirujano, al que habían sobornado, debía envenenarle al curarle una fístula; el cardenal Petrucci, principal instigador, fué condenado a muerte.

Si ahora consideramos la casa de los Malatesta, en Rímini, o la de Este, en Ferrara, veremos la misma hereditaria afición al envenenamiento y al asesinato. Si volvéis vuestra atención a una ciudad que parece mejor gobernada, Florencia, cuyo jefe, un Médicis, es hombre inteligente, liberal y honrado, encontraréis las mismas crueles agresiones que las relatadas hace poco. Por ejemplo, los Pazzi, irritados de ver todo el Poder concentrado en manos de los Médicis, se conjuran con el arzobispo de Pisa para asesinar a los dos Médicis, Julián y Lorenzo; el papa Sixto IV era también cómplice. Escogieron el momento de la misa en Santa Reparata, y la señal para el ataque era la elevación de la hostia. Uno de los conjurados, Bandini, apuñaló a Julián de Médicis, y después Francisco de Pazzi se ensañó tan furiosamente con el cadáver, que se hirió él mismo en una pierna; después mató a un amigo de la casa de los Médicis. Lorenzo fué herido, pero era valeroso; tuvo tiempo de sacar su espada y de revolver el manto al brazo a guisa de escudo; todos sus amigos se reunieron en torno suyo y le protegieron con sus cuerpos y espadas con tal denuedo que logró refugiarse en la sacristía.

Entretanto, los demás conjurados, con el arzobispo a la cabeza, en número de treinta, se habían apoderado por sorpresa de la Casa de la Villa para tomar posesión del Gobierno. Pero el gobernador, al entrar a desempeñar su cargo, había cuidado de disponer las puertas de tal modo que una vez cerradas no pudieran abrirse desde dentro. Los conjurados fueron cogidos como en una ratonera. El pueblo se armaba y acudía por todos lados: cogieron al arzobispo y ahorcáronle con sus hábitos pontificiales al lado de Francisco de Pazzi, el primer instigador de la conjura. Lleno de rabia, el prelado, agonizante, colgado como estaba, clavó con furia sus dientes en la carne de su cómplice. «Aproximadamente veinte personas de la familia de los Pazzi fueron al mismo tiempo despedazadas, así como otras veinte de la casa del arzobispo, y fueron ahorcadas otras sesenta en las ventanas del palacio.» Un pintor, cuya historia os he contado —Andrea del Castagno, otro asesino que, según se cuen-

ta, mató a un amigo suyo para robarle la invención de la pintura al óleo—, fué encargado de pintar esta terrible ejecución, por la cual recibió el sobrenombre de *Andrea el de los ahorcados*.

Nunca terminaría si quisiera contaros todas las historias de aquella época, llenas de casos parecidos, y, sin embargo, escojo una más, que os presento porque el personaje entrará pronto en escena, y además porque el narrador es Maquiavelo.

«Oliveretto de Fermo quedó huérfano siendo niño y fué educado por uno de sus tíos maternos, llamado Giovanni Fogliani. Más tarde aprendió el oficio de las armas a las órdenes de sus hermanos. Como tenía talento natural y era fuerte y dispuesto, tanto de alma como de cuerpo, bien pronto llegó a ser uno de los primeros entre su gente. Pero juzgando que era de vil condición quedar confundido entre los demás, resolvió, con ayuda de algunos ciudadanos de Fermo, apoderarse de la ciudad, para lo cual escribió a su tío diciéndole que, como había permanecido largos años fuera de su patria, deseaba venir a saludarle, al mismo tiempo que vería la ciudad y echaría una ojeada a su patrimonio. Añadía que si empleó tanto esfuerzo era sólo para adquirir honra con ello, y a fin de que sus conciudadanos viesen cómo no había derrochado su vida en vanos pasatiempos, pensaba venir acompañado de cien caballeros, amigos y servidores suyos, rogándole que hiciese la merced de dar órdenes para que las gentes de Fermo les recibiesen honrosamente; con la cual no sólo él, Oliveretto, se vería honrado, sino todavía más Giovanni, que había criado a Oliveretto cuando niño. Giovanni no omitió ninguna de las diligencias que se le pedían; hízole recibir con gran agasajo por los habitantes de Fermo y le aposentó en su casa... Oliveretto, pasados unos días, que empleó en preparar todo lo conducente a su traición, celebró un festín muy solemne, al que invitó a Giovanni y a todos los primeros ciudadanos de Fermo... Hacia el final... habiendo llevado con astucia la conversación a tratar de graves asuntos, de la grandeza del papa Alejandro y de su hijo, así como de sus empresas, levantóse de súbito diciendo que era menester lugar más apartado para tratar de asuntos semejantes. Dirigióse a una cámara, donde le siguieron Giovanni y todos los demás. Apenas estuvieron

sentados, cuando de rincones secretos del aposento surgieron hombres armados que dieron muerte a Giovanni y a los que le acompañaban. Después de este homicidio, Oliveretto montó a caballo, sitió al primer magistrado dentro de la Casa de la Villa, de tal modo que, atemorizados los habitantes, viéronse forzados a obedecerle y a establecer un Gobierno, del cual se hizo jefe. Condenó a muerte a todos los descontentos que podían serle peligrosos... y en un año se hizo temible para todos sus vecinos.»

Hazañas de esta índole son frecuentes: la vida de César Borgia está llena de ellas, y la sumisión de la Romaña a la Santa Sede no es más que una sucesión de traiciones y asesinatos. Tal es el verdadero Estado feudal, aquel en el cual cada hombre, entregado a sí mismo, ataca a los otros o se defiende y va hasta el último límite de la ambición, la maldad o la venganza, sin temor a la intervención del Gobierno ni a la represión de la ley.

Pero lo que marca una diferencia enorme entre Italia durante el siglo XV y el resto de Europa en la Edad Media es que los italianos eran extraordinariamente cultos; habéis visto hace poco los múltiples testimonios de esta exquisita cultura. Por un contraste prodigioso, mientras que las maneras están llenas de elegancia y el gusto se depura, los caracteres y el corazón rebosan ferocidad. Aquellas gentes eran letradas, entendidas, bien habladas, corteses, hombres de mundo al mismo tiempo que guerreros, asesinos y sanguinarios. Realizan actos de salvajes al mismo tiempo que razonan como hombres civilizados; son lobos inteligentes.

Supongamos por un momento que el lobo razonase acerca de su especie: formularía probablemente el código del crimen. Tal sucedió en Italia; los filósofos elevaron a teoría la práctica que tenían ante los ojos y acabaron por creer, o por lo menos decir, que para no hundirse y para triunfar en este mundo es necesario ser un malvado. El más profundo de estos teorizantes fué Maquiavelo, un grande hombre y hasta un hombre honrado, patriota, genio superior, que escribió un libro, *El príncipe*, para justificar, o al menos para autorizar, la traición y el asesinato. Hablando con exactitud, ni lo justifica ni lo autoriza; está más allá de la indignación y prescinde de la conciencia. Analiza y explica como un sabio, como

un conocedor de los hombres; presenta documentos y los comenta. Envía a los magistrados de Florencia Memorias instructivas y sólidas, escritas con estilo sereno, como la descripción de una interesante operación quirúrgica. Titula su informe:

Descripción de la manera empleada por el duque de Valentinois para matar a Vitellozzo Vitelli, a Oliveretto de Fermo, al señor Pagolo y al duque Gravina Orsini.

«Magníficos señores: Puesto que vuestras señorías no han recibido todas mis cartas, en las cuales hallábase comprendida una gran parte del asunto de Sinigaglia, me ha parecido conveniente escribirle al por menor, y creo que os servirá de agrado, vista la calidad del caso, que es en extremo raro y memorable.»

El duque había sido vencido por dichos señores y se juzgaba débil frente a ellos. Hizo paces, prometióles mucho, les concedió algo, prodigó buenas palabras, se hizo aliado suyo y, al fin, consiguió que le propusiesen una entrevista para tratar de un asunto que interesaba a todos. Los otros recelaban y vacilaron mucho tiempo; pero tan vehementes eran sus ruegos, manejaba con tal habilidad esperanzas y ambiciones, se mostraba tan amable y leal, que al cabo acudieron, aunque a decir verdad con tropas, y se dejaron conducir, bajo la apariencia de una elegante hospitalidad, a un palacio que el duque habitaba en Sinigaglia. Entran todos a caballo y el duque les saluda con exquisita cortesía; pero «habiéndose apeado de los caballos en el alojamiento del duque y entrados con éste en una cámara secreta, todos fueron hechos prisioneros».

«Prestamente montó el duque a caballo y ordenó el saqueo en las tierras de Oliveretto y de Orsini. Pero los soldados del duque, no satisfechos con el saqueo permitido, comenzaron el pillaje en Sinigaglia, y a no haberles reprimido el duque, castigando aquella insolencia con la muerte de muchos de ellos, hubiéranlo saqueado enteramente.»

Los pequeños y los grandes se comportaban como bandidos; hallábase el mundo entero bajo el reinado de la fuerza.

«Llegada la noche y apaciguado el tumulto, pareció oportuno al duque ordenar que diesen muerte a Vitellozzo y Oliveretto, los cuales, conducidos a lugar oportuno, fueron estrangulados. Vitellozzo rogaba que se le pidiese al Papa la absolución plenaria de sus pecados. Oliveretto lloraba, culpando a Vitellozzo de todos los daños que había causado al duque. Pagolo y el duque de Gravina conservaron la vida hasta que llegó a oídos del duque que el Papa se había apoderado del cardenal Orsini, del arzobispo de Florencia y de micer Jacopo de Santa Croce. Al recibir tal nueva, el 18 de enero, en el castillo de Pieve, fueron también estrangulados de la misma suerte.»

Hasta aquí no hay más que un relato; pero en otro lugar Maquiavelo, no contento con exponer únicamente los hechos, saca sus consecuencias. Escribió un libro, en parte real y en parte imaginario —análogo al *Ciro*, de Jenofonte—, la *Vida de Castruccio Castracani*, que presenta a los italianos como el modelo del perfecto príncipe.

Este Castruccio Castracani, un niño abandonado que vivió doscientos años antes de escrito el libro, llegó a ser soberano de Lucca y de Pisa, habiendo alcanzado tal poderío que constituyó una seria amenaza para la ciudad de Florencia. Realizó «muchas acciones que por su virtud y ventura pueden servir de ejemplo memorable», y «dejó tan feliz memoria y lloráronle sus amigos de tal suerte como nunca aconteció con otros señores de Italia». He aquí una de aquellas hermosas acciones del héroe bien amado, digno de eterna admiración:

La familia de los Poggio, de Lucca, se había sublevado contra el príncipe, y en tal ocasión Stéfano Poggio, «hombre pacífico y de edad avanzada», aplacó los motines y prometió que intervendría en el arreglo de aquellos disturbios. «Entonces los descontentos depusieron las armas con tan escasa prudencia como mostraron al empuñarlas.» Volvió Castruccio. «Creyendo Stéfano que Castruccio le estaba muy obligado, fué a su encuentro y no le pidió clemencia para sí, juzgando que no lo había menester, sino para otras personas de su casa, rogándole que perdonase generosamente a la juventud, en gracia de su antigua amistad y de las obligaciones que el propio Castruccio tenía con la casa de Poggio. A lo cual Castruccio respondióle de buen grado y le dijo que tuviese esperanza, mos-

trándose más satisfecho de encontrar los ánimos apaciguados que inquieto se mostrara cuando tuvo noticia del alboroto. Encareció mucho a Stéfano que les decidiese a todos a venir ante su presencia, al mismo tiempo que daba gracias a Dios, que le prestaba ocasión de mostrarse clemente y generoso. Vinieron, pues, todos, bajo la palabra de Stéfano, a Castruccio, y todos, juntamente con el propio Stéfano, fueron hechos prisioneros y condenados a muerte.»

Otro héroe para Maquiavelo es César Borgia, el mayor asesino y el traidor más refinado de aquel siglo; hombre acabado en su género, el cual consideró siempre la paz de la misma manera que los hurones e iroqueses juzgan la guerra, es decir, como un estado en el cual el disimulo, el fingimiento, la perfidia, las celadas, son un derecho, un deber y una proeza. Ponía en práctica tales artes con todos, sin exceptuar a su familia y leales servidores.

Queriendo una vez acallar la fama de crueldad con que se le motejaba, hizo prender a su gobernador en la Romaña, Remiro de l'Orco, el cual le había prestado excelentes servicios y al que debía la pacificación de aquella tierra. Al día siguiente vieron los ciudadanos, con terror mezclado de contento, que en mitad de la plaza pública yacía el mutilado cadáver de Remiro de l'Orco al lado de un cuchillo tinto en sangre. El duque hizo decir entonces que le había castigado por su excesiva severidad en el gobierno, y así se conquistó fama de señor magnánimo, justiciero y protector del pueblo. Veamos lo que concluye Maquiavelo:

«Todos sabemos cuán laudable es en un príncipe que sepa mantener la palabra dada y vivir con integridad y sin astucia. No obstante, la experiencia nos muestra que, en nuestro tiempo, los príncipes que realizaron grandes empresas son aquellos que no cumplieron la palabra empeñada y que supieron con astucias volver del revés el magín de los demás, habiendo destruído y aniquilado a aquellos que se fundaban en la lealtad más acrisolada... Un señor prudente no puede ni debe cumplir su palabra cuando cumplirla fuera en perjuicio suyo y si han cesado los motivos que le impulsaron a prometer. Por lo demás, jamás un príncipe ha dejado de hallar buenas razones para dar un matiz conveniente a su falta de palabra. Mas es necesario que el matiz sea acertado y que el príncipe lleve su falsedad y disimulo hasta el extremo. Los hombres son tan

inocentes y de tal modo se hallan atados a la necesidad del momento, que aquel que engaña encuentra siempre alguno que se deja engañar.»

Claro es que semejantes máximas y procedimientos tienen grandes consecuencias en relación con los caracteres. En primer lugar, la absoluta carencia de justicia y vigilancia, la licencia en las agresiones y asesinatos, la obligación de la venganza despiadada y la necesidad de ser temido para poder vivir, el constante empleo de la fuerza, daban temple a los ánimos. Toma el hombre el hábito de resoluciones rápidas y extremas; vese obligado a matar o hacer matar en el instante.

Como además vive en continuo y grave peligro, está lleno de ansiedad y pasiones trágicas; no se entretiene en aquilatar los grados de sus sentimientos; no siente la curiosidad tranquila de la crítica. Las emociones que le embargan son grandes y sencillas. No se trata de una apreciación de su conducta o de una parte de su fortuna que se halle en peligro, sino de su propia vida y la vida de los suyos. Puede caer desde la altura más resplandeciente hasta lo más profundo y, como Remiro, Poggio, Gravina, Oliveretto, despertarse sintiendo la cuchilla o el nudo corredizo del verdugo. La vida es tempestuosa y la voluntad se halla en perpetua tensión. Las almas son más fuertes y tienen actividad plena.

Desearía reunir todos estos rasgos y mostrar, no una abstracción, sino un personaje manifestándose en sus actos. Existe uno, cuyas *Memorias* poseemos, escritas de su mano, en estilo sencillo, instructivas en gran manera y que pueden, con mucha más realidad que un tratado, evocar ante nuestra imaginación la manera de sentir, de pensar y de vivir de los hombres de aquel tiempo. Benvenuto Cellini puede considerarse como un compendio, en alto relieve, de las pasiones violentas, de la vida aventurera, del genio poderoso y espontáneo, de las facultades ricas y poderosas, a un tiempo, que dieron vida al Renacimiento italiano y que, al destrozar la sociedad, crearon las bellas artes.

Lo que impresiona, en primer lugar, al considerarle, es la potencia de los resortes internos, el carácter enérgico lleno de valentía, la iniciativa vigorosa, el hábito de las soluciones súbitas y las decisiones extremas, la gran capacidad de acción y de resistencia, es decir, la fuerza indo-

mable de un temperamento en toda su integridad. Tal era el animal espléndido, luchador y fuerte que habían formado las duras costumbres de la Edad Media, y que una larga etapa de paz y de orden ha reducido a muelle domesticidad en nuestro tiempo.

Benvenuto tenía dieciséis años y su hermano Giovanni catorce. Un día Giovanni, que había sido insultado por otro muchacho, le desafió. Dirigiéronse a la puerta de la ciudad y se batieron a espada. Giovanni desarmó a su enemigo, le hirió y todavía continuaba la lucha cuando llegaron los padres del herido y se pusieron a acometerle a estocadas y hasta con piedras, de tal manera que el pobre muchacho fué alcanzado y cayó al suelo herido. En aquel momento llega Cellini, recoge la espada abandonada y se lanza como un rayo sobre los perseguidores, esquivando las piedras como podía y no separándose un palmo de su hermano; estaba a punto de perder la vida en aquel combate desigual si no hubiese pasado por aquel sitio un grupo de soldados que, llenos de admiración ante su valentía, lucharon al lado de los jóvenes y les ayudaron a ponerse a salvo. Entonces se echó sobre los hombros a su hermano y le condujo a la casa paterna.

Encontraríamos en su vida cien rasgos de energía semejantes. Si en veinte ocasiones no ha matado, ha sido por un milagro; siempre tiene en la mano la espada, el arcabuz o el puñal, ya en las calles o en los caminos, contra enemigos personales, soldados que caminan a la desbandada, bandoleros o enemigos de toda especie; se defiende con energía y con mayor frecuencia ataca.

El más asombroso de estos hechos fué su evasión del castillo de Sant' Angelo, donde estaba encerrado a consecuencia de un homicidio. Logró descender de aquella enorme altura con ayuda de cuerdas que había fabricado rompiendo las sábanas de su cama; encontróse con un centinela, al que aterrorizó el aire de feroz resolución que tenía el fugitivo, y que hizo como si no lo hubiese visto; franqueó por medio de una viga la segunda muralla, ató la última cuerda que le quedaba y deslizóse por ella; pero como la cuerda era demasiado corta, cayó desde alguna altura, rompiéndose la pierna más abajo de la rodilla. Entonces vendó la pierna y, arrastrándose mientras se desangraba, llegó a la puerta de la ciudad. Hallóla cerrada. Ahondando la tierra con su daga consiguió pasar

por debajo de la puerta. Salieron unos perros a ladrarle; mató a uno de ellos y al fin encontró a un mozo de carga y se hizo conducir a la casa de un embajador amigo suyo. Allí se creyó a salvo, porque tenía palabra del Papa; pero de repente fué preso de nuevo y encerrado en un calabozo hediondo, donde no entraba la luz más que dos horas al día.

Llegó al fin el verdugo, y al verle se apiadó de él y no le quitó la vida. Desde aquel momento sólo pensaron en tenerle encerrado. Los muros manaban agua, la paja estaba podrida, sus heridas no se cerraban. Así pasó muchos meses, y su constitución vigorosa resistió hasta el fin tantas calamidades. Un cuerpo y un alma templados de esta suerte parece que están tallados en pórfido y granito; a su lado, nosotros parecemos hechos de yeso y arcilla.

Pero las ricas dotes de la Naturaleza son tan extraordinarias en él como la fortaleza de su estructura. Nada hay comparable a la flexibilidad y la abundancia de estas almas sanas e intactas. Tenía Benvenuto grandes ejemplos en su familia, porque su padre era arquitecto, buen dibujante, apasionado de la música y sabiendo, sólo por afición, tocar la viola y cantar. Fabricaba órganos excelentes de madera, clavicordios, violas, laúdes y arpas. Era hábil trabajador en marfil, diestro en la construcción de diversas máquinas; era uno de los músicos que tocaban la flauta entre los pífanos de la señoría; sabía algún latín y componía versos.

Los hombres de aquel tiempo eran universales. Sin contar a Leonardo de Vinci, Pico de la Mirandola, Lorenzo de Médicis, Leo Bautista Alberto y los genios superiores, es muy frecuente encontrar entre los hombres de negocios, entre los frailes y los artesanos, personas que se elevan, por sus gustos y sus costumbres, al nivel de las ocupaciones y recreos que consideramos hoy como patrimonio exclusivo de las gentes más cultas y las naturalezas más selectas.

Cellini se encuentra entre este número. Había llegado a ser excelente corneta y flautista, a pesar suyo, porque aborrecía aquellos instrumentos y sólo los estudiaba por agradar a su padre. Además de esto, desde muy joven fué excelente dibujante, orfebre, nielador, hábil en el esmalte, estatuario y fundidor. Al mismo tiempo demostró que era ingeniero y armero, constructor de máquinas, de

fortificaciones, con más destreza en cargar, en manejar y apuntar las piezas que los hombres del oficio. En el sitio de Roma, por el condestable de Borbón, causó con las bombardas muchos destrozos en el ejército de los sitiadores. Extraordinario arcabucero, mató por sus manos al condestable; fabricaba sus propias armas y la pólvora, y a doscientos pasos de distancia hería un pájaro en vuelo. Tenía tal genialidad para la invención, que en todas las industrias y artes hallaba procedimientos especiales, que guardaba secretos y que excitaban «la admiración de todo el mundo». Es la época de los grandes inventos; todo se hacía de manera espontánea, huyendo de la rutina, y los espíritus tenían tal fecundidad que no se acercaban a cosa alguna sin fecundarla.

Cuando la naturaleza es tan poderosa, con dotes tan excelentes, y además tan productora; cuando las facultades se mueven con tal ímpetu y precisión; cuando la actividad es tan continuada y gigantesca, el tono del espíritu es un desbordamiento de gozo, un poderoso entusiasmo y alegría. Vemos que Cellini, por ejemplo, después de aventuras trágicas y terribles, se pone en camino; durante todo el viaje, dice: «no hice otra cosa que reír y cantar».

Esta reacción rápida del alma es frecuente en Italia, sobre todo en aquella época en que las almas son poco complicadas todavía. «Mi hermana Liberata —dice—, después de haber llorado un rato conmigo a su padre, a su hermana, a su marido y a un hijo pequeño que había perdido, tuvo que ocuparse en preparar la cena. En toda la noche no volvimos a hablar de muertes, sino de mil locuras alegres; así, fué aquella cena una de las más agradables de mi vida.»

Las agresiones, los asaltos a las tiendas, el peligro del asesinato y del envenenamiento, en medio de los cuales se halla de continuo en Roma, van siempre mezclados con banquetes, mascaradas, bromas cómicas y amores de tal crudeza y desenfado, sin asomo de recato y ternura, que nos recuerdan la soberbia desnudez que ostentan los cuadros venecianos y florentinos de aquel tiempo. Podéis leerlos en el texto; pero están excesivamente desnudos para mostrarlos en público. Sin embargo, no son otra cosa que desnudos; ni los bajos goces ni el vicioso refinamiento los empañan. El hombre ríe a carcajadas y goza a sus anchas con el mismo y natural impulso con que el agua corre

por su cauce. Un alma sana, unos sentidos jóvenes e intactos, la fogosa animalidad exuberante, vibran lo mismo en medio de la voluptuosidad que en las obras o en las acciones.

Esta estructura física y moral tiene que dar por resultado la viva imaginación que antes os describía. Un hombre construído de esta manera no puede ver los objetos a retazos y por medio de palabras, como los vemos nosotros, sino en bloque y por medio de imágenes. Sus ideas no se hallan desarticuladas, clasificadas, condensadas en fórmulas abstractas, como las nuestras; brotan completas, coloreadas y vivas; nosotros razonamos; ellos ven.

Por tal razón, son visionarios en ocasiones. Las cabezas, tan henchidas y pobladas de imágenes pintorescas, están siempre en ebullición o en plena tempestad. Benvenuto tiene creencias de niño y es supersticioso como un hombre del pueblo. Un tal Pierino, que le vilipendiaba a él y a su familia, exclamó en un rapto de cólera: «Si lo que digo no es verdad, que se me hunda la casa encima.» Algún tiempo después, efectivamente, se le hundió la casa y se rompió una pierna. Benvenuto considera este acontecimiento como obra de la Providencia, que ha castigado la mentira de Pierino. Cuenta con gran seriedad que, hallándose en Roma, trabó conocimiento con un mago que, habiéndole conducido una noche al Coliseo, arrojó unos polvos sobre carbones encendidos pronunciando palabras mágicas: al instante todo el recinto poblóse de diablos. Evidentemente, aquel día tuvo una alucinación.

En la cárcel su cabeza se trastorna. Si no ha sucumbido a las llagas y al aire emponzoñado es porque volvió sus miradas hacia Dios. Tiene largas pláticas con su ángel guardián; anhela con toda su alma ver, una vez más, el sol, ya sea en sueños, ya en la realidad, y, en efecto, se ve un día transportado ante un sol resplandeciente, de donde sale primero Cristo, luego la Virgen; ambos le dan muestras de su misericordia y contempla el cielo con toda la divina corte.

Tales imaginaciones son frecuentes en Italia. Después de una vida desordenada y llena de violencias y aun en ocasiones hundido en los vicios más espantosos, el hombre, en un instante, cambia de existencia y se convierte. «El duque de Ferrara, hallándose atacado de una gran enfermedad que alteró sus funciones durante cuarenta y

ocho horas, recurrió al Señor y quiso que se pagasen todas sus deudas.» Hércules de Este, al salir de una orgía, iba a rezar sus oficios con todos sus músicos franceses; hacía sacar un ojo o cortar la mano a doscientos ochenta cautivos antes de venderlos, y el día de Jueves Santo iba a lavar los pies a los pobres. De modo semejante, el papa Alejandro, al conocer el asesinato de su hijo, se golpeaba el pecho, confesando sus pecados delante de los cardenales reunidos. La imaginación, en lugar de actuar en el sentido del goce, actúa en el del temor, y por un mecanismo parecido queda el alma conmovida por imágenes religiosas tan fuertes como las imágenes sensuales que poco antes le seducían.

De esta fogosa y febril inteligencia, de este íntimo estremecimiento con que las imágenes absorbentes y deslumbradoras conmueven el alma y el cuerpo a un mismo tiempo, nace un tipo especial de acción, característico de los hombres de esta época. Acción impetuosa, irresistible, que se encamina súbita y directamente a las soluciones extremas: combates, crímenes, sangre. En la vida de Benvenuto hay muchos ejemplos de tales tormentas y rayos. Había tenido una disputa con orfebres rivales, que comenzaron a amenazarle. «Pero como nunca he sabido de qué color es el miedo, no me inquieté gran cosa de sus amenazas... Mientras yo hablaba, uno de sus primos, llamado Gherardo Guasconti, acaso instigado por ellos, escogió el momento en que pasaba junto a nosotros un borrico cargado de ladrillos y le empujó hacia mí con tanta fuerza que me hizo mucho daño. Me revolví al instante y, al ver que se reía, le di tal puñada en la sien que perdió el conocimiento y cayó como muerto. «¡Mirad —grité a sus primos— cómo se trata a los cobardes granujas como vosotros!» Luego, como hicieran además de lanzarse contra mí, porque ellos eran muchos, me arrebató la cólera y, sacando mi puñal, les dije: «Si alguno de vosotros se mueve de la tienda, que vaya otro a buscar en seguida a un confesor, porque el médico llegaría tarde.» Estas palabras les causaron tal temor que ninguno de ellos osó salir para socorrer a su primo.»

Por este motivo fué citado ante el Tribunal de los Ocho, magistrados encargados de administrar justicia en Florencia, y fué condenado a una multa de cuatro medidas de harina.

«Indignado, temblando de coraje, salté como una víbora y adopté un partido desesperado... Aguardé a que los Ocho se fuesen a comer, y cuando comprendí que estaba solo y ningún esbirro me observaba, salí del palacio y corrí a mi tienda, donde me armé de un puñal. Corrí luego a la casa de mis adversarios y les encontré a la mesa. Gherardo, el mozo, causa primera de nuestra disputa, se precipitó contra mí. Le di en el pecho una puñalada que le atravesó de parte a parte el jubón, el coleto y la camisa, aunque no hizo más que rozar la piel, sin causarle el menor daño. Por la facilidad con que penetró el puñal y por el crujido de la ropa rasgada con el acero, pensé que había herido a mi enemigo, el cual, aterrado, cayó al suelo. «¡Traidores —exclamé—, por fin llegó el momento en que voy a mataros a todos!» El padre, la madre y las hermanas, creyendo que había llegado la hora del juicio final, se pusieron de rodillas pidiendo misericordia. Viendo que no intentaban defenderse y que Gherardo yacía en el suelo como un cadáver, me pareció una cobardía tocarles siquiera; pero todavía lleno de furor salté escalera abajo. En la calle estaba la demás familia, que se componía de doce personas lo menos. Uno tenía una pala de hierro, otro un tubo grueso del mismo metal; otros, martillos y yunques; otros, palos. Me lancé en medio de ellos como un toro, y de un empujón derribé cuatro o cinco, con los que caí revuelto, al mismo tiempo que daba puñaladas a diestro y siniestro.»

En este hombre el ademán y el golpe siguen inmediatamente al pensamiento, como sigue la explosión a la chispa que la produce. El interno tumulto no hace posible ni la reflexión, ni el temor, ni el sentimiento de justicia; toda la trabazón de cálculo y razonamiento que en el hombre civilizado y de temperamento flemático produce un intervalo, una especie de blando almohadillado entre la primera cólera y la resolución final.

En una posada, el posadero, desconfiando, sin duda con motivo, exige que le paguen antes de servirles lo que desean. «No pude cerrar los ojos ni un momento; pasé la noche entera pensando cómo haría para vengarme. Pensé en el primer momento pegar fuego a la casa, luego en degollar los hermosos caballos que el huésped había encerrado en la cuadra. Todo me parecía de fácil ejecución; pero lo que no me parecía tan fácil era escapar de allí mi amigo

y yo.» Se contentó con despedazar con su cuchillo cuatro camas.

En otra ocasión, hallándose en Florencia ocupado en la fundición del *Perseo*, le acometió la fiebre de tal manera —porque le habían agotado los calores excesivos y las largas veladas que pasó vigilando la fundición—, que todos pensaron que estaba próximo a morir. Un criado llega de repente y le dice que la fundición se ha echado a perder. «Di tan espantoso grito que se oiría desde el séptimo cielo. Salté fuera del lecho, cogí la ropa y empecé a vestirme, haciendo caer un chaparrón de puntapiés y puñetazos encima de las criadas, de los mozos y de todo el que venía a ayudarme.»

Otra vez se encontraba enfermo y el médico prohibió que se le diese bebida alguna; una sirvienta, por compasión, le dió un poco de agua. «Contáronme más tarde que cuando supo esto mi pobre Felicio por poco cae desplomado. Cogió un palo y se puso a zurrar de lo lindo a la moza, al mismo tiempo que le gritaba: «¡Ah traidora; tú le has matado!»

Los criados estaban tan prontos como los amos para andar a golpes, y no sólo a palos, sino a estocadas. Cuando Benvenuto estaba en la prisión de Sant' Angelo, su discípulo Ascanio encontró a un tal Michele que se mofó de él y dijo que Benvenuto estaba ya muerto seguramente. «Está vivo —le replicó Ascanio—; pero tú eres quien va a morir.» Inmediatamente le dió dos tajos en la cabeza. Del primero fué derribado en tierra; el segundo resbaló y le cortó tres dedos de la mano derecha. Como éste hay innumerables episodios. Benvenuto hiere o mata a su discípulo Luigi, a la cortesana Pentesilea, a su enemigo Pompeio, a hosteleros, señores y bandidos en Francia, en Italia, en todas partes. Vamos a escoger uno de esos relatos y lo consideraremos atentamente, porque los pormenores que parecen insignificantes son los que pintan los sentimientos.

Es el momento en que se sabe que Bertino Aldobrandini, discípulo de Benvenuto, acaba de ser asesinado. «Mi pobre hermano dió tal grito de rabia, que pudieron oírle a diez millas de donde estaba.» Luego dijo a Giovanni: «Por lo menos, ¿podrás decirme quién le ha matado?» Giovanni respondió que sí, y que el matador era uno de los que iban armados de un espadón y llevaba

una pluma azul en el birrete. Mi pobre hermano se adelantó y pudo reconocer, por las señas, al asesino; entonces lanzóse en medio de la ronda, y con maravillosa celeridad e intrepidez, y sin que pudieran impedirlo, dióle una estocada en el vientre que le pasó de parte a parte y le arrojó al suelo con las guardas de su espada. Volvióse después contra el resto de la ronda con tanta audacia, que la hubiese hecho huir a no haber sido porque un arcabucero, para defenderse, disparó su arma, hiriendo encima de la rodilla derecha al desventurado y valeroso muchacho. Cayó, y la ronda hizo una rápida retirada, con el temor de que apareciese un segundo campeón tan temible como el primero.

Llevan al pobre joven a la casa de Cellini; la operación que le hicieron no dió buen resultado; los cirujanos sabían muy poco en aquel tiempo, y muere a consecuencia de la herida. Este desenlace llena de rabia a Cellini; su cabeza es un horrible torbellino de ideas.

«Mi único descanso era *mirar de continuo, como si fuese mi amada*, al arcabucero que había matado a mi hermano... Habiendo advertido que la pasión de verle con tanta frecuencia me quitaba el sueño y el apetito y me llevaba por mal camino, me dispuse a salir de penas sin tener en cuenta lo que mi propósito podía tener de culpable.

»Acerquéme hábilmente a él con un puñal grande, que parecía un cuchillo de caza. Yo pensaba echarle abajo la cabeza de un golpe; pero se volvió tan rápidamente que el arma le alcanzó sólo el hombro izquierdo y le fracturó el hueso. Levantóse, dejó caer su espada y, angustiado por el dolor, echó a correr. Perseguíle, le alcancé a los cuatro pasos, levanté el puñal sobre su cabeza, que estaba muy inclinada hacia el suelo, de suerte que mi arma se hundió entre los huesos del cuello y de la nuca, tan profundamente que por más esfuerzos que hice no logré arrancarla de allí.»

Con tal motivo querállanse de él ante el Papa; pero tiene buen cuidado de hacer unas piezas bellísimas de orfebrería antes de ir al palacio. «Cuando comparecí ante el Papa me lanzó una mirada amenazadora, que me hizo temblar; pero así que hubo visto mis obras, su rostro empezó a serenarse». En otra ocasión, después de otro homicidio mucho menos excusable, el Papa responde a los

amigos del hombre muerto por Cellini: «Y sabed que un hombre único en su arte, como es Cellini, no debe someterse a las leyes ordinarias, y menos él que ningún otro, porque conozco la razón que le asiste.» Esto muestra cuán profundamente se hallaba arraigado en Italia el hábito del homicidio. El soberano del Estado, el vicario de Cristo, encuentra natural hacer la justicia por propia mano y cubre al homicida con su indiferencia o su piedad, su parcialidad o su perdón.

De esta especial situación de las costumbres y de los espíritus nacen muchas consecuencias para la pintura. En primer lugar, los hombres de ese tiempo se ven precisados a interesarse por una cosa que nosotros no conocemos, porque no la vemos ya o, acaso, porque no nos fijamos en ello, a saber: el cuerpo, los músculos y las diversas actitudes que presenta el ser humano en movimiento. Entonces un hombre, por grande que fuese, estaba obligado a ser un hombre de armas, tenía que saber esgrimir la espada y el puñal para su propia defensa, con lo cual, y sin proponérselo, imprime en su memoria todas las formas y actitudes del cuerpo en lucha o en acción. El conde Baltasar de Castiglione, al describir la sociedad educada, enumera los ejercicios en los cuales un hombre bien criado debe ser diestro. Ahora veremos cómo los gentileshombres de aquella época tienen la educación y, por consiguiente, las ideas, no sólo de un maestro de esgrima, sino de un torero, de un gimnasta, de un caballerizo y de un paladín.

«Deseo que nuestro cortesano sea un jinete perfecto en toda suerte de monturas, y como es un mérito particular de los italianos gobernar el caballo con la brida y manejar por principios sobre todo los caballos difíciles, correr lanzas y justas, que sea en esto uno de los mejores entre los italianos. Para los torneos, los pasos de armas, las carreras entre barreras, que sea uno de los mejores entre los franceses más excelentes. Para jugar cañas, correr toros, lanzar dardos y lanzas, que sea notable entre los españoles... Conviene, además, que sepa saltar y correr. Otro noble ejercicio es el juego de la pelota, y no considero menores todos los demás primores de equitación.»

Pero no se trata sólo de simples preceptos, relegados a los libros o a la conversación; era esto lo que entonces se

practicaba; las costumbres de los personajes más ilustres se ajustaban a ellos. Julián de Médicis, que murió asesinado por los Pazzi, es alabado por su biógrafo, no sólo por su título de poeta y su gusto exquisito, sino por su habilidad en el manejo del caballo, en la lucha y en arrojar la lanza. César Borgia, aquel gran asesino y gran político, tenía las manos tan vigorosas como la inteligencia y la voluntad. Su retrato nos lo muestra como un elegante y su historia como un diplomático; pero la biografía íntima nos lo presenta como un «matamoros» igual a los que se encuentran en España, de donde procedía su familia. «Tiene veintisiete años —dice un contemporáneo suyo—, es muy hermoso de cuerpo, y el Papa, su padre, le tiene mucho miedo. Ha dado muerte a seis toros bravos combatiendoles a caballo con la pica y a uno de ellos hendióle la cabeza de un solo golpe.»

Consideremos a los hombres educados de esta manera, teniendo el gusto y la experiencia de todos los ejercicios corporales. Están preparados debidamente para entender la representación del cuerpo, es decir, la pintura y la escultura: un torso arqueado, una pierna que se dobla, un brazo levantado, el saliente que forma un tendón. Todos los ademanes, todas las formas del cuerpo humano despiertan en ellos imágenes internas y anteriores. Pueden interesarse por los miembros y encontrar que son entendidos en ello sin sospecharlo.

Por otra parte, la carencia de justicia y de vigilancia, la vida militante, la continua presencia del peligro inminente y grave, llenan el alma de pasiones enérgicas, sencillas y grandes. Está, por tanto, el espíritu dispuesto a valorar, en las actitudes y en las figuras, la energía, la simplicidad, la grandeza, porque el gusto por una cosa cualquiera presupone la simpatía, y para que un objeto expresivo nos agrade es necesario que su expresión se halle conforme con nuestro estado moral.

En último término, y por idénticos motivos, la sensibilidad adquiere gran agudeza, puesto que se encuentra encerrada en lo más íntimo a causa de la presión que ejercen las tremendas amenazas que rodean la vida humana por todos lados. Cuanto más ha padecido, temido y penado un hombre, tanta más satisfacción encuentra en dar rienda suelta a su emoción. Cuanto más asaltada se hallaba su mente por violentas ansias y sombrías reflexio-

nes, más gozo siente ante la belleza noble y armónica. Si se hacía violencia y se dominaba por el esfuerzo y el disimulo, siente un enorme placer en manifestarse como es, sin temor a cosa alguna.

Una florida y plácida *Madona* en su alcoba, el cuerpo joven y valeroso de un joven sobre un fondo adecuado, ocupan su mirada con mayor delicia si acaba de salir de trágicas preocupaciones y pensamientos lúgubres. La conversación fácil, espontánea, múltiple y sin cesar renovada y varia no puede entonces aliviar sus inquietudes; en el silencio en que se encierra tiene callados diálogos con las formas y los colores. La gravedad ordinaria de su vida, la multitud de los peligros, la dificultad de las expansiones no hacen más que avivar, afinándolas, las impresiones que recibe de las artes.

Vamos a tratar de reunir estos dispersos rasgos de carácter, considerando, de una parte, un hombre de nuestro tiempo, rico y bien educado; de otra, un gran señor del año 1500; los dos escogidos entre las clases donde buscáis los jueces.

Nuestro contemporáneo se levanta a las ocho de la mañana, se pone la bata, toma el chocolate, va a su despacho, revuelve algunas carpetas y papelotes si es hombre de negocios, u hojea algunos libros nuevos si es hombre de mundo. Luego, con el espíritu tranquilo, sin inquietudes, después de dar algunos paseos encima de blandas alfombras y de almorzar en una linda habitación templada con estufa, va a pasearse al bulevar, fuma un cigarro, entra en el Círculo para leer los periódicos, charla de literatura, de cotizaciones de Bolsa, de política o de ferrocarriles.

Al regresar a su casa, aunque vaya a pie y a la una de la madrugada, sabe muy bien que el bulevar está vigilado por numerosos guardias y que nada malo puede ocurrirle. Con el alma tranquila se acuesta pensando que mañana recomenzará un día parecido. Tal es la vida actual. Este hombre ¿qué cuerpos ha visto? Sin duda ha ido a los baños y vió aquella grotesca charca donde chapotean todas las deformidades humanas. Acaso, si tiene curiosidad, habrá contemplado tres o cuatro veces en la vida algunos atletas de feria; lo más perfecto que ha visto, en cuanto a desnudos, son las mallas de la Ópera. Y en relación con las grandes pasiones de la vida ¿qué prue-

bas ha sufrido? Acaso mortificaciones en su vanidad e inquietudes por su fortuna; ha hecho una mala jugada de Bolsa; no ha conseguido una colocación que deseaba; sus enemigos han dicho en público que no tiene talento; su mujer gasta mucho dinero; su hijo hace tonterías.

Pero las grandes pasiones que comprometen su vida y la de los suyos, que pueden llevar su cabeza al tajo o a la horca, que pueden hundirle en un calabozo, conducirle a la tortura o al suplicio, las desconoce enteramente. Tiene demasiada tranquilidad, excesiva protección; se halla disipado en menudas sensaciones sutiles y gratas. A excepción de la posibilidad, tan rara, de un duelo, acompañado de ceremonias y cortesías, ignora cuál es el estado de alma del hombre que va a matar o a morir.

Pensemos ahora, por contraste, en uno de esos grandes señores de que os hablaba hace poco: Oliveretto de Fermo, Alfonso de Este, César Borgia, Lorenzo de Médicis o sus gentileshombres, todos aquellos que dirigían los varios asuntos. Para un noble o un caballero del Renacimiento, su primer cuidado es esgrimir desnudo, con su maestro, la espada en una mano, el puñal en la otra; así están representados en estampas de la época. ¿Con qué llenará su vida y cuál es su mayor placer? Las cabalgatas, las mascaradas, las entradas triunfales, las pompas mitológicas, los torneos, las recepciones de soberanos en las cuales figura el caballo, vestido con magnificencia, luciendo los encajes, el jubón de terciopelo, los áureos bordados, orgulloso de su noble presencia y de la briosa actitud con que él y sus compañeros realzan la dignidad del príncipe.

Cuando sale de su casa durante el día lleva, a menudo, bajo su justillo, una cota de malla; necesario es que se guarde de las puñaladas y tajos que pueden esperarle al volver una esquina. Ni aun dentro de su palacio está tranquilo; los sólidos muros de piedra, las enrejadas ventanas defendidas con gruesos barrotes, la solidez militar de toda la estructura, indican que una casa, como una coraza, debe defender a su dueño contra posibles agresiones. Un hombre de estos, cuando está en su palacio, bien guardado por pesados cerrojos, y se encuentra ante la figura llena de belleza de una cortesana, o de una virgen, ante un Hércules o un Padre Eterno con amplias vestiduras o poderosos músculos, tiene mucha mayor ca-

pacidad que un hombre moderno para comprender su hermosura y perfección corporales. Sentirá, sin educación de taller, por una simpatía involuntaria, la desnudez heroica y la terrible musculatura de Miguel Ángel, lo sano y plácido de la ingenua mirada de una *Madona* de Rafael, la vitalidad atrevida y poderosa de un bronce de Donatello, la actitud retorcida y extrañamente seductora de una figura de Vinci, la espléndida voluptuosidad animal, el movimiento impetuoso, la fuerza y el goce atlético de los personajes de Tintoretto y de Ticiano.

CAPÍTULO VI

LAS CONDICIONES SECUNDARIAS

(*Continuación*)

Un estado de espíritu esencialmente pictórico, es decir, situado entre las ideas puras y las puras imágenes, caracteres enérgicos y violentos en las costumbres, propios para crear el gusto y conocimiento de las bellas formas corporales; he aquí las circunstancias transitorias que, unidas a la aptitud innata de la raza, han producido en Italia la pintura perfecta y grandiosa del cuerpo humano.

Sólo con salir a las calles y penetrar en los talleres la veremos nacer espontáneamente. No constituye, como en nuestra sociedad, la obra de un grupo o una escuela; no es ocupación de críticos, pasatiempo de curiosos, manía de los entendidos, es decir, planta artificial cultivada a fuerza de gastos enormes, desmedrada a pesar del excelente mantillo que la rodea, exótica, cuidada con mil desvelos en un terreno y en un clima hechos únicamente para producir ciencias, literaturas, productos industriales, gendarmes y negros trajes de frac. Es un fragmento del conjunto. Las ciudades que cubren sus iglesias y sus casas de la villa con sus pintadas figuras ponen en torno de aquellos cuadros pintados otros cuadros vivos fugaces, pero mucho más pomposos, en los cuales la pintura no ha hecho otra cosa que resumirlos.

Los hombres de aquel tiempo son aficionados a la pintura, no durante un momento aislado de su vida, sino durante toda ella, en sus ceremonias religiosas, en sus fiestas nacionales, en sus recepciones públicas, en sus negocios y en sus diversiones.

Vamos a verles en acción: nos encontraremos con exceso de elementos para escoger; las corporaciones y ciudades, los príncipes y prelados cifran su orgullo y su en-

tretenimiento en las paradas y cabalgatas pintorescas. Escojo una entre veinte que podría leeros. Juzgad vosotros mismos del aspecto de las calles y plazas que se cubrían con semejantes esplendores varias veces al año.

«Lorenzo de Médicis quiso que la compañía de Broncone, de la cual era jefe, sobrepujase en magnificencia a la del Diamante. Para ello acudió a Jacopo Nardi, noble y docto gentilhombre florentino, que le organizó seis carrozas.

»La primera, arrastrada por dos bueyes cubiertos de follaje, representaba los tiempos de Saturno y de Jano. En lo más alto de la carroza estaba Saturno con la guadaña, Jano llevando las llaves del templo de la paz. Bajo los pies de estas divinidades el Pontorno había pintado al Furor encadenado y diversos asuntos en los que figuraba Saturno. La carroza iba acompañada de doce pastores, vestidos con pieles de marta y armiño, calzados con borceguíes antiguos, con su morral a la espalda, coronados con guirnaldas de hojas. Los caballos en que iban jinetes los pastores tenían, a guisa de sillas, pieles de león, de tigre y de lobos cervales, cuyas garras estaban doradas; las baticolas eran cordones de oro; los estribos tenían la forma de cabezas de carnero, de perro y de otros animales; las bridas eran trenzas de plata y hojarasca. Cada pastor iba seguido por cuatro zagales vestidos con menos lujo, que llevaban antorchas imitando ramas de pino.

»Cuatro bueyes, cubiertos de ricas telas, tiraban de la segunda carroza. De sus doradas astas pendían guirnaldas de flores y sartas de cuentas. Sobre la carroza iba Numa Pompilio, segundo rey de los romanos, rodeado de libros de religión, de todos los ornamentos sacerdotales y de los instrumentos necesarios para los sacrificios. Venían después seis sacerdotes cabalgando en mulas magníficas. Velos adornados de hojas de yedra bordadas en oro y plata cubrían sus cabezas. Las túnicas, imitadas de la antigüedad, tenían áureas franjas. Llevaban unas cazoletas llenas de perfume; otros, un vaso de oro y atributos del mismo género. A sus lados caminaban ayudantes del culto, que conducían antiguos candelabros.

»Encima del tercer carro triunfal, tirado por hermosísimos caballos y decorado con pinturas del Pontorno, iba T. Manlio Torcuato, que fué cónsul después de la primera guerra contra Cartago y bajo cuyo prudente gobierno

Roma se hizo floreciente. Esta carroza iba precedida de doce senadores montando caballos cubiertos de gualdrapas de brocado de oro, acompañados de multitud de lictores llevando haces, hachas y otras insignias de justicia.

»Cuatro búfalos, disfrazados de elefantes, arrastraban la cuarta carroza, ocupada por Julio César. El Pontorno había pintado en la carroza las acciones más famosas de aquel conquistador; iba aquélla seguida de doce caballeros cuyas resplandecientes armas estaban avaloradas con adornos de oro. Cada uno de ellos apoyaba la lanza en el muslo. Sus escuderos llevaban antorchas que figuraban trofeos.

»En la quinta carroza, tirada por caballos alados que tenían la forma de grifos, se mostraba César Augusto. Doce poetas a caballo, coronados de laurel, acompañaban al emperador: eran los poetas cuyas obras habían contribuído a inmortalizar al César. Cada uno de ellos se adornaba con una banda donde estaba escrito su nombre.

»En la sexta carroza, pintada por el Pontorno y arrastrada por ocho novillos ricamente enjaezados, estaba sentado el emperador Trajano. Iba precedido de doce doctores o jurisconsultos a caballo, cubiertos de largas togas. Escribas, copistas, secretarios, llevaban en una mano una antorcha y en otra algunos libros.

»A continuación de estas seis carrozas venía la que representaba el triunfo de la edad de oro, pintada por el Pontorno y decorada por Baccio Bandinelli con numerosas figuras en relieve, entre las que se encontraban las cuatro virtudes cardinales. En el centro de la carroza había un inmenso globo de oro, sobre el cual yacía un cadáver cubierto de una armadura de hierro enmohecido. Del flanco de aquel cadáver salía un niño desnudo y dorado, para representar la resurrección de la edad de oro y el fin del siglo de hierro, la cual debía el mundo a la exaltación de León X al pontificado.

»La rama seca de laurel, cuyas hojas retoñaban, expresaba la misma idea, aunque muchas personas pretendían que era una alusión a Lorenzo de Médicis, duque de Urbino. Debo decir que el niño que se había dorado murió bien pronto a consecuencia de aquella operación, que soportó para ganar diez escudos.»

La muerte del niño es el final de fiesta, a un tiempo cómico y fúnebre, que viene después de todo aquel

espectáculo. Aunque la enumeración sea árida, puede daros idea de los gustos pintorescos de aquel tiempo; no eran sólo patrimonio de los nobles y los ricos; el pueblo los sentía también, de tal manera, que Lorenzo daba estas fiestas para conservar su ascendiente en la masa popular.

Existían otras fiestas que se llamaban los Triunfos y Cantos Carnavalescos. Lorenzo les dió solemnidad y variedad. El mismo Médicis figuraba en ellos, algunas veces cantaba sus versos y figuraba en primera fila en la suntuosa ceremonia. Debemos considerar que Lorenzo de Médicis era en aquel tiempo el banquero más importante, el protector más generoso de las bellas artes, el primer industrial de la ciudad, de la cual era, al propio tiempo, el primer magistrado. Reunía en su persona las cualidades que hoy vemos repartidas entre el señor duque de Luynes, el señor Rothschild, el prefecto del Sena y los directores de la Academia de Bellas Artes, la Academia de Inscripciones, la de Ciencias Morales y Políticas y la Academia Francesa.

Una persona de tan elevada categoría no pensaba comprometer su dignidad paseando por las calles a la cabeza de las mascaradas. Había en aquel tiempo una afición tan entusiasta y tan extendida en este sentido que su interés en tales espectáculos, lejos de ponerle en ridículo, era una gloria para su nombre. Al oscurecer, trescientos hombres a caballo y trescientos a pie salían de su palacio, llevando antorchas, y recorrían las calles de Florencia hasta las tres o las cuatro de la madrugada. Iban con ellos coros de diez, doce o quince voces; los poemas cortos que se cantaban en estas mascaradas han sido impresos y forman dos gruesos volúmenes. No citaré más que uno, el de *Baco y Ariadna*, compuesto por el mismo Médicis. Tanto el sentido moral como el sentido de la belleza es absolutamente pagano. En realidad, el antiguo paganismo, con su espíritu y con su arte, volvía a florecer de nuevo.

«¡Qué bella es la juventud! ¡Pero cuán de prisa huye! —El que desee ser feliz debe apresurarse. —Porque nadie sabe lo que traerá el día de mañana.

»Mirad a Baco y Ariadna, hermosos y ardiendo en amor el uno para el otro. —Ya que el tiempo huye y nos engaña, —ambos gozan siempre de su dicha.

»Unas y otras ninfas esperan llenas de alegría. —El que desee ser feliz debe apresurarse. —Porque nadie sabe lo que traerá el día de mañana.

»Los graciosos sátiros —enamorados de las ninfas —les han tendido mil amorosos lazos en las grutas y en los bosques; —ahora, enardecidos por Baco, saltan y bailan mientras esperan. —El que desee ser feliz debe apresurarse. —Porque nadie sabe lo que le traerá el día de mañana.

»Damas y tiernos galanes, —vivan Baco y el amor; —tañed instrumentos, —cantad y bailad, —que el corazón se inflame de amorosa dulzura. —¡Cesen la pena y el dolor! —Quien desee ser feliz debe apresurarse. —Porque nadie sabe lo que traerá el día de mañana.

»¡Qué bella es la juventud!... ¡Pero cuán de prisa huye!»

Además de este coro, había otros muchos; unos cantados por hilanderos de oro, otros por mendigos o muchachas, ermitaños, zapateros, mozos de mulas, vendedores, fabricantes de aceite y de obleas. Las diversas corporaciones de la ciudad tomaban parte de los festejos. Hoy presenciaríamos un espectáculo análogo si, durante varios días seguidos, las compañías de la Ópera, la Ópera Cómica, el Châtelet y el Circo Olímpico se exhibieran con gran aparato en nuestras calles; pero con la enorme diferencia de que en Florencia no eran figurantes, ni pobres gentes alquiladas para endosarse un traje de guardarropía, sino los mismos ciudadanos los que componían el cortejo. La ciudad entera se echaba a la calle, dichosa de contemplarse y admirarse, como una hermosa doncella que se ofrece a las miradas, resplandeciente de galas y atavíos.

No puede haber nada tan eficaz para prestar alas a las facultades humanas como una comunidad tan profunda de ideas, gustos y sentimientos. Dos condiciones son necesarias, como ha podido comprobarse, para producir las grandes obras: la primera un sentimiento vivo, espontáneo, propio y personal, que se expresa tal y como se siente, sin experimentar ningún recogimiento ante posibles opiniones y sin someterse a la dirección de nadie. La segunda estriba en la presencia de almas simpatizantes, en la ayuda continua que viene del ambiente, por la cual las ideas vagas que se llevan en la mente germi-

nan, se nutren, se perfeccionan, se multiplican y se exaltan.

Tal verdad se comprueba en todos los terrenos; lo mismo en las fundaciones religiosas y empresas militares que en las obras literarias y los placeres mundanales. El alma es como una antorcha encendida que debe arder por sí misma; pero para brillar intensamente ha de encontrar en torno brasas que la reanimen; el mutuo contacto las inflama; su ardor centuplicado propaga el incendio por todos los ámbitos.

Pensemos en esas valerosas y reducidas sectas protestantes que abandonando Inglaterra marcharon a fundar los Estados Unidos de América. Tales grupos se hallaban constituídos por hombres que tenían el valor de creer, pensar y sentir profundamente de una manera original y apasionada, cada uno por sí, con vigorosa y propia convicción; y que una vez reunidos, penetrados del mismo sentimiento y sostenidos por idéntico entusiasmo, fueron capaces de colonizar regiones y fundar Estados civilizados.

Lo mismo sucede con los ejércitos. Cuando al terminar el pasado siglo, las tropas francesas, mal organizadas, con soldados novatos en la guerra, entregadas a oficiales casi tan ignorantes como ellos, se vieron frente a los ejércitos disciplinados del resto de Europa, lo que les sostuvo y les hizo avanzar, llevándoles a la victoria, fué, en primer lugar, la fuerza de la interna convicción que enorgullecía a cada soldado, considerándose superior a sus enemigos y encargado de la misión de llevar la verdad, la razón y la justicia, pasando por encima de todos los obstáculos, hasta el corazón de las demás naciones. Al mismo tiempo una generosa fraternidad y mutua confianza, la comunidad de simpatías y aspiraciones que unía a todos, al más alto y al más bajo, al soldado raso con el capitán y el general, comunidad por la cual se consideraban consagrados a la misma causa, ofreciéndose todos como voluntarios, haciéndose cargo todos y cada uno de la situación, del peligro y de las necesidades; encontrándose siempre dispuestos a reparar las faltas; formando todos un alma única, con una sola voluntad, y superando, por inspiración natural y acuerdo involuntario, los perfectos mecanismos que la tradición, las paradas, los bastonazos y la disciplina prusiana habían fabricado del otro lado del Rhin.

Lo mismo sucede cuando se trata del arte y del gusto como cuando se trata de intereses y negocios. Las personas de talento no lo demuestran verdaderamente más que cuando están reunidas con otras gentes parecidas. Para tener obras de arte es preciso, en primer lugar, tener artistas; pero además hacen falta los talleres. Entonces había talleres, y además los artistas formaban corporaciones. Todas las cosas se apoyan entre sí, y en la sociedad total, pequeñas sociedades parciales unían libre y estrechamente a sus miembros. La familiaridad les aproximaba y la rivalidad les servía de acicate. El taller era entonces una verdadera tienda, y no como en la actualidad, salón aparatoso preparado con vistas a los encargos. Los discípulos eran aprendices que tomaban parte en la vida y en los triunfos de sus maestros, en vez de ser aficionados que se sienten libres de toda obligación una vez que han pagado su enseñanza.

Un muchacho aprendía en la escuela a leer, a escribir, y un poco de ortografía. Después, a los doce o trece años, entraba en casa del pintor, el orfebre, el arquitecto o el escultor; generalmente el maestro lo era todo a la vez, y el mozo aprendía con él, no un fragmento del arte, sino el arte entero. Trabajaba para él, hacía lo más fácil: los fondos de cuadro, los adornos sencillos, los personajes accesorios. Participaba en la obra maestra, se interesaba por ella como cosa propia; era hijo y doméstico de la casa; se le llamaba el criado (1) por haber sido desde niño atendido y cuidado en familia por el maestro. Comía a su mesa, le hacía los recados, se acostaba encima de su cuarto, en algún desván, recibía los sofiones y los puntapiés de la mujer (2).

«Estuve —cuenta Rafaello di Monteluppo— desde los doce a los catorce años, es decir, durante dos, en casa de Miguel Agnollo Baldinelli, y la mayor parte del tiempo daba a los fuelles para los trabajos que hacía el maestro; otras veces dibujaba. Sucedió un día que mi maestro me mandó recocer, es decir, poner en el fuego ciertos relieves en oro de un bocado para caballo, que hacíamos para el duque Lorenzo de Médicis, señor de Urbino. El maestro le trabajaba en el yunque, y mientras batía uno yo te-

(1) *I create.*
(2) Entre otras, Lucrecia, esposa de Andrea del Sarto.

nía en el fuego el otro. Habiéndose detenido para hablar en voz baja con un amigo suyo, no se enteró de que yo le había quitado el pedazo frío y le puse el que estaba caliente; le cogió sin fijarse y se quemó dos dedos al agarrarle. Al sentir la quemadura, gritando y saltando por medio de la tienda, quería zurrarme; mas escondiéndome aquí y allá logré escapar a sus iras. Pero así que llegó la hora de ir a comer, cuando pasaba yo cerca de una ventanilla donde estaba el maestro, me cogió por los cabellos y me dió unos buenos bofetones.»

Son costumbres de camaradas, cerrajeros o albañiles, hábitos llenos de rudeza, confianza, alegría y buena amistad. Los discípulos viajaban con los maestros y luchaban a puñetazos o con la espada a su lado en mitad de los caminos. Les defendían de las agresiones y de las malas lenguas; ya habéis visto cómo los discípulos de Rafael y de Cellini sacan el puñal y la espada para defender la honra de la casa.

Los maestros tienen también entre sí la misma familiaridad e intimidad favorable a la producción. Una de las compañías que formaban en Florencia se llamaba la compañía del Caldero, y no podía contar más que con doce asociados. Los principales eran Andrea del Sarto, Gian Francesco Rustici, Aristóteles de San Gallo, Domenico Puligo, Francesco de Pellegrino, el grabador Robetta, el músico Domenico Bacelli... Cada uno de ellos tenía derecho a invitar a tres o cuatro personas, había de presentar un plato de su invención y, si coincidía con algún otro, pagaba una multa. Mirad qué abundancia y qué vitalidad en estos espíritus, animados a su mutuo contacto, y advertid cómo las artes del dibujo encuentran su lugar hasta en una comida.

Una noche, Gian Francesco escoge como mesa un enorme tonel y mete dentro de él a todos los convidados; entonces, del centro del tonel sale un árbol, cuyas ramas ofrecen a cada uno su plato, mientras que se escucha un concierto que dan unos músicos situados más abajo. El manjar que presenta es un gran pastel, en el cual puede verse a «Ulises que cuece a su padre para rejuvenecerle» (1). Las dos figuras son un par de capones cocidos,

(1) Vasari no emplea gran exactitud al hablar de mitología, y toma a Ulises por Asón, padre de Jasón.

dispuestos imitando dos hombres y guarnecidos de toda clase de cosas agradables al paladar. Andrea del Sarto presenta un templo de ocho caras, colocado sobre columnas, cuyo pavimento es un gran plato de gelatina dividido en compartimientos que figuran mosaicos. Las columnas, que parecen de pórfido, son salchichones; la base y los capiteles son de queso parmesano; las cornisas, de hojaldre dulce, y la tribuna, de mazapán. En el centro había un atril de carne fiambre con un misal de pautas de fideos, en el cual las notas y letras estaban imitadas con granos de pimienta; los chantres eran tordos asados con el pico abierto; detrás de ellos dos pichones bien cebados representaban a los bajos, y seis calandrias, a los sopranos. Domenico Puligo presenta un lechón que figura una aldeana hilando y guardando unos polluelos. Spillo, un cerrajero fabricado con un gran ánade. Desde aquí oiréis las carcajadas y las bromas fantásticas.

Otra compañía, la de la Paleta, añade a las comidas las mascaradas. Los invitados se divierten representando unas veces el rapto de Proserpina por Plutón; otras, los amores de Marte y Venus; ya la *Mandrágora* de Maquiavelo, los *Suppositi* de Ariosto, la *Calandria* del cardenal de Bibbiena. En otra ocasión, ya que la paleta de albañil es su atributo, el presidente ordena a todos los compañeros que comparezcan vestidos de albañiles y les hace levantar un edificio de viandas, pan, dulces y pasteles. El exceso de imaginación se derrama en estas fiestas pintorescas. Los hombres parecen niños, porque tienen un alma enteramente joven. A todas partes lleva las formas corporales que constituyen su encanto; se convierte en actor y representa e imita, jugando con su arte, que de tal manera rebosa de toda su actividad.

Por encima de estas asociaciones limitadas existen otras más amplias, que agrupan a todos los artistas en un mismo esfuerzo. Acabamos de ver en sus comidas la alegría, la expansión, la familiaridad; una sencillez y un buen humor bromista que parecen propios de obreros; también estaban penetrados del patriotismo municipal de los artesanos. Hablan con orgullo de la «gloriosa escuela florentina». Según ellos, no hay otra donde pueda aprenderse el dibujo. «Allí —dice Vasari— vienen los hombres que descuellan en todo género de arte, y especialmente en la pintura, en atención a que dentro de dicha ciudad se siente el artista

estimulado por tres razones. La primera es una crítica severa y repetida, porque el aire que se respira allí forma espíritus libres por naturaleza, que no pueden satisfacerse con obras medianas y que tienen en cuenta la bondad y la belleza, en lugar de pensar sólo en el nombre del autor. La segunda es la necesidad de trabajar para poder mantenerse, lo que quiere decir que es preciso producir constantemente obras que demuestren juicio e invención, ser avisado y rápido en los trabajos; en una palabra, es necesario saber ganarse la vida, porque como el país no es rico ni abundante, no puede, como otros, mantener muchas gentes sin esfuerzo. La tercera, no de menos importancia que las anteriores, es cierta ansia de gloria y honor que engendra el aire de aquella ciudad en los hombres de todas las profesiones y que les subleva ante el pensamiento de pasar por iguales, no ya inferiores, a todos los que tienen fama de maestros y que, a su juicio, no son sino sus iguales. Emulación y ansia tan poderosas que, a menos de ser discretos y de buen natural, pueden llevarles a la ingratitud y la maledicencia.»

Cuando se trata de honrar a su ciudad, todos colaboran para hacerlo de modo extraordinario, y la rivalidad que les impulsa a superarse unos a otros les conduce a obras cada vez más perfectas. Cuando el papa León X vino en 1515 a visitar Florencia, su patria, la ciudad convocó a todos los artistas para recibirle con magnificencia. Se levantaron en la ciudad doce arcos triunfales decorados con estatuas y pinturas; en los espacios intermedios se alzaban diversos monumentos parecidos a los que existían en Roma. «En la Piazza dei Signori, Antonio de San Gallo levantó un templo de ocho caras, y Baccio Bandinelli colocó un gigante en la Loggia. Entre la Badía y el palacio de la Podestá, Granaccio y Aristóteles de San Gallo elevaron un arco de triufo, y en la esquina de los Bischeri, el Rosso edificó otro, con una gran cantidad de figuras hermosamente dispuestas. Pero lo que agradó más fué la fachada de Santa María del Fiore, construída de madera y pintada por Andrea del Sarto en claroscuro, con tan hermosos asuntos que nada mejor podía imaginarse. El arquitecto Jacopo Sansovino la había adornado con varias historias, representadas en bajo relieve y en esculturas de bulto, conforme al plan del difunto Lorenzo de Médicis, padre del Papa. El mismo Jacopo hizo también en la plaza

de Santa María Novella un caballo parecido al de Roma, que se juzgó como muy hermoso. El alojamiento del Papa en la calle della Scala también fué decorado con una multitud infinita de adornos, y la mitad de la calle estaba llena de hermosas historias, ejecutadas por muchos artistas, aunque la mayor parte fueron dibujadas por Baccio Bandinelli.»

Ya veis qué espléndido ramillete de artistas y hasta dónde se eleva favorecido por la asociación. La ciudad se afana por embellecerse; un día la población entera toma parte en un carnaval o en el recibimiento de un príncipe; otro día, y durante el año entero, los barrios, las corporaciones, cofradías o conventos, cada grupo, por pequeño que sea, llevado de su entusiasmo, «más rico de voluntad que de dinero» (1), ponen todo su orgullo en decorar la capilla o el monasterio, su pórtico o sala de juntas, los trajes y estandartes de torneo, sus carrozas o las insignias de San Juan.

Jamás ha sido tan universal y tan fuerte el mutuo estímulo; nunca ha existido tiempo más favorable para la producción de las artes del dibujo. El conjunto de circunstancias que coinciden es único. Existe una raza dotada de imaginación armónica y representativa que alcanza la cultura moderna, conservando aún las costumbres feudales; acierta a conciliar los instintos poderosos con las ideas sutiles; sabe pensar con formas sensibles, y entonces, arrebatada con la máxima intensidad por el impulso espontáneo de contagiosa simpatía, arrastra a los reducidos grupos que la componen, inventa el modelo ideal cuya perfección corpórea sólo puede expresarse con el noble paganismo, que resucita por unos instantes.

De tal conjunto de condiciones depende todo arte que representa las formas corporales. De ese haz de circunstancias depende la pintura de gran estilo. Si aquél falta o se descompone, la pintura también falta o se descompone, y nunca se producirá hasta que tal conjunto sea completo. Inmediatamente que comienza a deshacerse, la pintura se resiente y empieza a alterarse, porque el arte pictórico ha seguido paso a paso la formación, la plenitud, la descomposición y la ruina de aquel conjunto de circuns-

(1) Véanse los pormenores de los encargos en la *Vida de Andrea del Sarto*, por Vasari.

tancias. Fué simbólico y místico hasta el final del siglo XIV por el influjo de las ideas teológicas y cristianas. Prolongó todavía la escuela mística y simbólica hasta mediar el siglo XV (1), en tanto que duró la lucha del espíritu cristiano con el pagano. Halló a mediados del siglo XV la más pura interpretación de un alma santa, preservada del renaciente paganismo por el aislamiento del claustro (2). Más tarde se interesó por la estructura corporal firme y sólida, desde los primeros años del siglo XV, en parte por el influjo de la escultura y, además, por el descubrimiento de la perspectiva, los estudios anatómicos, el perfeccionamiento en el modelado, la afición al retrato y el empleo del óleo, mientras que en la misma época las guerras se habían humanizado, las ciudades se hallaban en paz, las industrias se desenvolvían, crecían la riqueza y el bienestar y se restauraban las ideas y la literatura de los tiempos antiguos, trayendo de esta manera las miradas de los hombres, fijas antes en la vida futura, a la vida presente, y sustituyendo el ideal de la eterna bienaventuranza por el de la felicidad terrestre.

Fué pasando de la imitación exacta a la genial invención cuando, en el tiempo de Leonardo de Vinci y de Miguel Ángel, de Lorenzo de Médicis y Francesco della Rovere, la cultura definitiva, ensanchando el espíritu y perfeccionamiento de las ideas, produjo la literatura nacional, juntamente con la restauración clásica, y el paganismo en toda su amplitud superó al helenismo iniciado.

Duró en Venecia medio siglo más que en otras ciudades, como en un oasis libre de los bárbaros, en una ciudad independiente donde subsistía la tolerancia frente al Papa, el patriotismo frente a España, los hábitos militares frente a los turcos. Aflojó en tiempos de Correggio y perdió brío en la época de los continuadores de Miguel Ángel, cuando las invasiones y calamidades repetidas destrozaron el interno resorte de la voluntad humana; cuando la monarquía secular, la Inquisición eclesiástica, la pedantería académica, regularizaron, aminorándola, la savia de la invención nativa; cuando las costumbres se cubrieron de una capa de decencia y el espíritu adquirió un tono sentimental; cuando el pintor, que era un ingenuo corte-

(1) Todavía en 1444 Parro Spinelli y los Bicci hacían pinturas giottescas.
(2) Beato Angélico.

sano, se convirtió en cortés caballero; cuando la tienda y los aprendices cedieron el puesto a «la Academia»; cuando el artista libre y audaz, que esculpía y representaba sus burlescas fantasías en las cenas de la Paleta (1), se transformó en un diplomático cortesano, convencido de su gran importancia, fiel guardador de la etiqueta, cumplidor de todas las reglas, adulador vanidoso de grandes y prelados.

Por esta correspondencia exacta y continua vemos que si el arte grande, o el medio en que se produce, son contemporáneos, no es por efecto de una casualidad que los reúne, sino porque el medio ambiente esboza, desarrolla, madura, estropea y deshace, conjuntamente con el mismo, el arte que ha producido, a través de todos los accidentes que presenta la infinita y varia mezcla de seres humanos con los brotes imprevistos de la originalidad personal.

El medio produce y aniquila el arte de manera tan natural como la mayor o menor frialdad determina la producción de más o menos rocío; como la luz, más o menos intensa, fortalece o debilita la parte verde de una planta. Análogas costumbres, aún más perfectas en su género, dieron origen en otro tiempo a un arte análogo, más perfecto todavía, en las pequeñas ciudades guerreras y en los nobles gimnasios de la antigua Grecia. Análogas costumbres, aunque menos perfectas en su género, produjeron en España, en Flandes y hasta en Francia, un arte análogo, aunque alterado y desviado por la disposición natural de las diversas razas donde fué trasplantado. Puede deducirse, con absoluta certeza, que si ha de aparecer de nuevo en el mundo un arte semejante, será necesario que la corriente de los siglos forme previamente un medio semejante.

(1) «Las fiestas que celebraron de esta clase —dice Vasari— fueron infinitas en número; pero aquellas compañías de otros tiempos están ahora casi deshechas.» Véanse, como contraste, las vidas de Guido de Lanfranc, de los Carracci. Fué Ludovico Carraccio el primero que en lugar de *Micer* se hizo llamar *Magnífico*.

ÍNDICE DE AUTORES DE LA COLECCIÓN AUSTRAL

HASTA EL NÚMERO 1276

ABENTOFÁIL, Abuchafar
1195-El filósofo autodidacto.

ABOUT, Edmond
723-El rey de las montañas. *

ABRANTES, Duquesa de
495-Portugal a principios del siglo XIX.

ABREU GÓMEZ, Ermilo
1003-Las leyendas del Popol Vuh.

ADLER, Alfredo
775-Conocimiento del hombre. *

AFANASIEV, Alejandro N.
859-Cuentos populares rusos.

AGUIRRE, Juan Francisco
709-Discurso histórico. *

AIMARD, Gustavo
276-Los tramperos del Arkansas. *

AKSAKOV, S. T.
849-Recuerdos de la vida de estudiante.

ALCALÁ GALIANO, Antonio
1048-Recuerdos de un anciano. *

ALFONSO, Enrique
964-...Y llegó la vida. *

ALIGHIERI, Dante
875-El convivio. *
1056-La Divina Comedia. *

ALONSO, Dámaso
593-Hijos de la ira.

ALSINA FUENTES, F. y PRELAT, C. E.
1037-El mundo de la mecánica.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel
108-El Zarco.

ALTOLAGUIRRE, M.
1219-Antología de la poesía romántica española. *

ÁLVAREZ, G.
1157-Mateo Alemán.

ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín
124-Puebla de las Mujeres. El genio alegre.
321-Malvaloca. Doña Clarines.

ALLISON PEERS, E.
671-El misticismo español. *

AMADOR DE LOS RÍOS, José
693-Vida del marqués de Santillana.

ANDREIEV, Leónidas
996-Sachka Yegulev. *
1046-Los espectros.
1159-Las tinieblas.
1226-El misterio y otros cuentos.

ANÓNIMO
5-Poema del Cid. *
59-Cuentos y leyendas de la vieja Rusia.
156-El lazarillo de Tormes. (Prólogo de Gregorio Marañón.)
337-La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús Dalgarbe.
359-Libro del esforzado caballero Don Tristán de Leonís. *
374-La historia del rey Canamor y del infante Turián, su hijo. La destrucción de Jerusalén.
396-La vida de Estebanillo González. *
416-El conde Partinuples. Roberto el Diablo. Clamades. Clarmonda.
622-Cuentos populares y leyendas de Irlanda.
668-Viaje a través de los mitos irlandeses.
712-Nala y Damayanti. (Episodio del Mahabharata.)
892-Cuentos del Cáucaso.
1197-Poema de Fernán González.

ANZOÁTEGUI, Ignacio B.
1124-Antología poética.

ARAGO, Domingo F.
426-Grandes astrónomos anteriores a Newton.
543-Grandes astrónomos. (De Newton a Laplace.)
556-Historia de mi juventud. (Viaje por España. 1806-1809.)

ARCIPRESTE DE HITA
98-Libro de buen amor.

ARÉNE, Paul
205-La cabra de oro.

ARISTÓTELES
239-La Política. *
296-Moral. (La gran moral. Moral a Eudemo.) *
318-Moral a Nicómaco. *
399-Metafísica. *
803-El arte poética.

ARNICHES, Carlos
1193-El santo de la Isidra. Es mi hombre.
1223-El amigo Melquiades. La señorita de Trevélez.

ARNOLD, Matthew
989-Poesías y poetas ingleses.

ARNOULD, Luis
1237-Almas prisioneras. *

ARRIETA, Rafael Alberto
291-Antología poética.
406-Centuria porteña.

ASSOLLANT, Alfredo
386-Aventuras del capitán Corcorán. *

AUNÓS, Eduardo
275-Estampas de ciudades. *

AUSTEN, Jane
823-Persuasión. *
1039-La abadía de Northanger. *
1066-Orgullo y prejuicio. *

AZORÍN
36-Lecturas españolas.
47-Trasuntos de España.
67-Españoles en París.
153-Don Juan.
164-El paisaje de España visto por los españoles.
226-Visión de España.
248-Tomás Rueda.
261-El escritor.
380-Capricho.
420-Los dos Luises y otros ensayos.
461-Blanco y azul. (Cuentos.)
475-De Granada a Castelar.
491-Las confesiones de un pequeño filósofo.
525-María Fontán. (Novela rosa.)
551-Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros.
568-El político.
611-Un pueblecito: Riofrío de Ávila.
674-Rivas y Larra.
747-Con Cervantes. *
801-Una hora de España.
830-El caballero inactual.
910-Pueblo.
951-La cabeza de Castilla.
1160-Salvadora de Olbena.
1202-España.

BABINI, José
847-Arquímedes.

1007-Historia sucinta de la ciencia. *
1142-Historia sucinta de la matemática.
BAILLIE FRASER, Jaime
1062-Viaje a Persia.
BALMES, Jaime
35-Cartas a un escéptico en materia de religión. *
71-El criterio. *
BALZAC, Honorato de
793-Eugenia Grandet. *
BALLANTYNE, Roberto M.
259-La isla de coral.
517-Los mercaderes de pieles. *
BALLESTEROS BERETTA, Antonio
677-Figuras imperiales: Alfonso VII el Emperador, Colón y Fernando el Católico.
BARNOUW, A. J.
1050-Breve historia de Holanda. *
BAROJA, Pío
177-La leyenda de Juan de Alzate.
206-Las inquietudes de Shanti Andía. *
256-El gran torbellino del mundo. *
329-Los amores tardíos.
365-La casa de Aizgorri.
398-La feria de los discretos. *
445-Los últimos románticos.
471-Las tragedias grotescas.
605-El Laberinto de las Sirenas. *
620-Paradox, rey. *
720-Aviraneta o La vida de un conspirador.*
1174-Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox. *
1203-La obra de Pello Yarza.
BARRIOS, Eduardo
1120-Gran señor y rajadiablos. *
BASHKIRTSEFF, María
165-Diario de mi vida.
BAUDELAIRE, C.
885-Pequeños poemas en prosa. Crítica de arte.
BAYO, Ciro
544-Lazarillo español. *
BEAUMARCHAIS, P. A. Caron de
728-El casamiento de Figaro.
BECQUER, Gustavo A.
3-Rimas y leyendas.
788-Desde mi celda.
BENAVENTE, Jacinto
34-Los intereses creados. Señora ama.
84-La Malquerida. La noche del sábado.
94-Cartas de mujeres.
305-La fuerza bruta. Lo cursi.
450-La comida de las fieras. Al natural.
550-Rosas de otoño. Pepa Doncel.
701-Titania. La inmanzona.
BENET, Stephen Vincent
1250-Historia sucinta de los Estados Unidos.
BENEYTO, Juan
971-España y el problema de Europa. *
BENOIT, Pierre
1113-La señorita de la Ferté. *
BERCEO, Gonzalo de
344-Vida de Santo Domingo de Silos. Vida de Santa Oria, virgen.
716-Milagros de Nuestra Señora.
BERDIAEFF, Nicolás
26-El cristianismo y el problema del comunismo.
61-El cristianismo y la lucha de clases.
BERGERAC, Cyrano de
287-Viaje a la Luna e Historia cómica de los Estados e Imperios del Sol.*
BERKELEY, J.
1108-Tres diálogos entre Hilas y Filonús.
BERLIOZ, Héctor
992-Beethoven.
BERNÁRDEZ, Francisco Luis
610-Antología poética. *
BJOERNSON, Bjoernstjerne
796-Synnoeve Solbakken.
BLASCO IBÁÑEZ, Vicente
351-La barraca.
361-Arroz y tartana. *
410-Cañas y barro. *
508-Entre naranjos. *
581-La condenada y otros cuentos.
BOECIO, Severino
394-La consolación de la filosofía.
BORDEAUX, Henri
809-Yamilé.
BOSSUET, J. B.
564-Oraciones fúnebres. *
BOSWELL, James
899-La vida del Dr. Samuel Johnson. *
BOUGAINVILLE, L. S. de
349-Viaje alrededor del mundo. *
BRET HARTE, Francisco
953-Cuentos del Oeste. *
1126-Maruja.
1156-Una noche en vagón-cama.
BRONTE, Carlota
1182-Jane Eyre. *
BRUNETIÈRE, Fernando
783-El carácter esencial de la literatura francesa.
BURTON, Roberto
669-Anatomía de la melancolía.
BUSCH, Francis X.
1229-Tres procesos célebres.*
BUTLER, Samuel
285-Erewhon. *
BYRON, Lord
111-El corsario. Lara. El sitio de Corinto. Mazeppa.
CABEZAS, Juan Antonio
1183-Rubén Darío. *
CADALSO, José
1078-Cartas marruecas.
CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro
39-El alcalde de Zalamea. La vida es sueño. *
289-Casa con dos puertas, mala es de guardar. El mágico prodigioso.
384-La devoción de la cruz. El gran teatro del mundo.
496-El mayor monstruo del mundo. El príncipe constante.
593-No hay burlas con el amor. El médico de su honra. *
659-A secreto agravio, secreta venganza. La dama duende.
CAMBA, Julio
22-Londres.
269-La ciudad automática.
295-Aventuras de una peseta.
343-La casa de Lúculo.
654-Sobre casi todo.
687-Sobre casi nada.
714-Un año en el otro mundo.

740-Playas, ciudades y montañas.
754-La rana viajera.
791-Alemania. *
CAMOENS, Luis de
1068-Los Lusiadas. *
CAMPOAMOR, Ramón de
238-Doloras. Cantares. Los pequeños poemas.
CANCELA, Arturo
423-Tres relatos porteños. Tres cuentos de la ciudad.
CANÉ, Miguel
255-Juvenilia y otras páginas argentinas.
CANILLEROS, Conde de
1168-Tres testigos de la conquista del Perú.
CAPDEVILA, Arturo
97-Córdoba del recuerdo.
222-Las invasiones inglesas.
352-Primera antología de mis versos. *
506-Tierra mía.
607-Rubén Darío. «Un Bardo Rei».
810-El padre Castañeda. *
905-La dulce patria.
970-El hombre de Guayaquil.
CAPUA, R.
678-Vida de Santa Catalina de Siena. *
CARLYLE, Tomás
472-Los primitivos reyes de Noruega.
906-Recuerdos. *
1009-Los héroes. *
1079-Vida de Schiller.
CARRÈRE, Emilio
891-Antología poética.
CASARES, Julio
469-Crítica profana. Valle-Inclán, Azorín y Ricardo León. *
CASTELLO BRANCO, Camilo
582-Amor de perdición. *
CASTIGLIONE, Baltasar
549-El cortesano. *
CASTILLO SOLÓRZANO
1249-La garduña de Sevilla y Anzuelo de las bolsas. *
CASTRO, Guillén de
583-Las mocedades del Cid. *
CASTRO, Miguel de
924-Vida del soldado español Miguel de Castro. *
CASTRO, Rosalía de
243-Obra poética.
CATALINA, Severo
1239-La mujer. *
CELA, Camilo José
1141-Viaje a la Alcarria.
CERVANTES, Miguel de
29-Novelas ejemplares. *
150-Don Quijote de la Mancha. *
567-Novelas ejemplares. *
686-Entremeses.
774-El cerco de Numancia. El gallardo español.
1065-Los trabajos de Persiles y Sigismunda. *
CÉSAR, Julio
121-Comentario de la guerra de las Galias. *
CICERÓN
339-Los oficios.
CIEZA DE LEÓN, P. de
507-La crónica del Perú. *
CLARÍN (Leopoldo Alas)
444-¡Adiós, «cordera»!, y otros cuentos.
CLERMONT, Emilio
816-Laura. *
COLOMA, P. Luis
413-Pequeñeces. *
421-Jeromín. *
435-La reina mártir. *
COLÓN, Cristóbal
633-Los cuatro viajes del Almirante y su testamento. *
CONCOLORCORVO
609-El lazarillo de ciegos caminantes. *
CONDAMINE, Carlos María de la
263-Viaje a la América meridional.
CONSTANT, Benjamín
938-Adolfo.
CORNEILLE, Pedro
813-El Cid. Nicomedes.
CORTÉS, Hernán
547-Cartas de relación de la conquista de Méjico. *
COSSÍO, Francisco de
937-Aurora y los hombres.
COSSÍO, José María de
490-Los toros en la poesía.
762-Romances de tradición oral.
138-Poesía española. (Notas de asedio.)
COSSÍO, Manuel Bartolomé
500-El Greco. *
COUSIN, Víctor
696-Necesidad de la filosofía.
CROWTHER, J. G.
497-Humphry Davy. Michael Faraday. (Hombres de ciencia británicos del siglo XIX.)
509-J. Prescott Joule. W. Thompson. J. Clark Maxwell. (Hombres de ciencia británicos del siglo XIX.) *
518-T. Alva Edison. J. Henry. (Hombres de ciencia norteamericanos del siglo XIX.) *
540-Benjamín Franklin, J. Willard Gibbs. (Hombres de ciencia norteamericanos del siglo XIX.) *
CRUZ, Sor Juana Inés de la
12-Obras escogidas.
CUEVA, Juan de la
895-El infamador. Los siete infantes de Lara.
CUI, César
758-La música en Rusia.
CURIE, Eva
451-La vida heroica de María Curie, descubridora del radium, contada por su hija. *
CHAMISSO, Alberto de
852-El hombre que vendió su sombra.
CHATEAUBRIAND, Vizconde de
50-Atala. René. El último Abencerraje.
CHEJOV, Antón P.
245-El jardín de los cerezos.
279-La cerilla sueca.
348-Historia de mi vida.
418-Historia de una anguila.
753-Los campesinos.
838-La señora del perro y otros cuentos.
923-La sala número seis.
CHERBULIEZ, Víctor
1042-El conde Kostia. *
CHESTERTON, Gilbert K.
20-Santo Tomás de Aquino.
125-La esfera y la cruz. *
170-Las paradojas de míster Pond.
328-Charlas. *
625-Alarmas y digresiones.

CHOCANO, José Santos
751-Antología poética. *
DANA, R. E.
429-Dos años al pie del mástil.
DARÍO, Rubén
19-Azul.
118-Cantos de vida y esperanza.
282-Poema del otoño.
404-Prosas profanas.
516-El canto errante.
871-Canto a la Argentina. Oda a Mitre. Canto épico a las glorias de Chile.
880-Cuentos.
1119-Los raros. *
DAUDET, Alfonso
738-Cartas desde mi molino.
755-Tartarín de Tarascón.
972-Recuerdos de un hombre de letras.
D'AUREVILLY, J. Barbey
968-El caballero Des Touches.
DÁVALOS, Juan Carlos
617-Cuentos y relatos del Norte argentino.
DELEDDA, Grazia
571-Cósima
DELFINO, Augusto Mario
463-Fin de siglo.
DEMAISON, André
262-El libro de los animales llamados salvajes.
DÍAZ CAÑABATE, Antonio
711-Historia de una taberna. *
DÍAZ DE GUZMÁN, Ruy
519-La Argentina. *
DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal
1274-Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. *
DÍAZ-PLAJA, Guillermo
297-Hacia un concepto de la literatura española.
1147-Introducción al estudio del romanticismo español. *
1221-Federico García Lorca. *
DICKENS, Carlos
13-El grillo del hogar.
658-El reloj del señor Humphrey.
717-Cuentos de Navidad. *
772-Cuentos de Boz.
DICKSON, C.
737-Murió como una dama. *
DIDEROT, D.
1112-Vida de Séneca. *
DIEGO, Gerardo
219-Primera antología de sus versos.
DONOSO, Armando
376-Algunos cuentos chilenos. (Antología de cuentistas chilenos.)
DONOSO CORTÉS, Juan
864-Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo. *
D'ORS, Eugenio
465-El valle de Josafat.
DOSTOIEVSKI, Fedor
167-Stepantchikovo.
267-El jugador.
322-Noches blancas. El diario de Raskolnikov.
1059-El ladrón honrado.
1093-Nietochka Nezvanova.
DROZ, Gustavo
979-Tristezas y sonrisas.
DUHAMEL, Georges
928-Confesión de medianoche.
DUMAS, Alejandro
882-Tres maestros: Miguel Ángel, Ticiano, Rafael.
DUNCAN, David
887-Una hora en la sombra.
EÇA DE QUEIROZ, J. M.
209-La ilustre casa de Ramírez. *
ECKERMANN, J. P.
973-Conversaciones con Goethe.
ECHAGÜE, Juan Pablo
1005-La tierra del hambre.
EHINGER, H.
1092-Clásicos de la música. *
EICHENDORFF, José de
926-Episodios de una vida tunante.
ELIOT, George
949-Silas Marner. *
ELVAS, Fidalgo de
1099-Expedición de Hernando de Soto a Florida.
EMERSON, R. W.
1032-Ensayos escogidos.
EPICTETO CEBES, Teofrasto
733-Caracteres morales.
ERASMO, Desiderio
682-Coloquios. *
1179-Elogio de la locura.
ERCILLA, Alonso de
722-La Araucana.
ERCKMANN-CHATRIAN
486-Cuentos de orillas del Rhin.
912-Historia de un recluta de 1813.
945-Waterloo. *
ESPINA, Antonio
290-Ganivet. El hombre y la obra.
ESPINA, Concha
1131-La niña de Luzmela.
1158-La rosa de los vientos. *
1196-Altar mayor. *
1230-La esfinge maragata. *
ESPINOSA, Aurelio M.
585-Cuentos populares de España. *
645-Cuentos populares de Castilla.
ESPRONCEDA, José de
917-Poesías líricas. El estudiante de Salamanca.
ESQUILO
224-La Orestíada. Prometeo encadenado.
ESTÉBANEZ CALDERÓN, S.
188-Escenas andaluzas.
EURÍPIDES
432-Alcestis. Las Bacantes. El Cíclope.
623-Electra. Ifigenia en Táuride. Las Troyanas.
653-Orestes. Medea. Andrómaca.
EYZAGUIRRE, Jaime
641-Ventura de Pedro de Valdivia.
FALLA, Manuel de
950-Escritos sobre música y músicos.
FARMER, Laurence y HEXTER, George J.
1137-¿Cuál es su alergia?
FERNÁN CABALLERO
56-La familia de Alvareda.
364-La gaviota. *
FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso
603-El Quijote. *
FERNÁNDEZ DE VELASCO Y PIMENTEL, B.
662-Deleite de la discreción. Fácil escuela de la agudeza.
FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao
145-Las gafas del diablo.
FERNÁNDEZ MORENO, B.
204-Antología 1914-1945. *
FIGUEIREDO, Fidelino de
692-La lucha por la expresión.
741-Bajo las cenizas del tedio.

850-*Historia de Portugal. Historia literaria de Portugal. La lengua y la literatura portuguesas. (Época medieval.)
861-**Historia literaria de Portugal. (Era clásica: 1502-1825.)
878-***Historia literaria de Portugal. (Era romántica: 1825-Actualidad.)

FLORO, Lucio Anneo
1115-Gestas romanas.

FORNER, Juan Pablo
1122-Exequias de la lengua castellana.

FÓSCOLO, Hugo
898-Últimas cartas de Jacobo Ortiz.

FOUILLÉE, Alfredo
846-Aristóteles y su polémica contra Platón.

FOURNIER D'ALBE y F. W. JONES
663-Efestos. Quo vadimus. Hermes.

FRAY MOCHO
1103-Tierra de matreros.

FROMENTIN, Eugenio
1234-Domingo. *

FÚLÓP-MILLER, René
548-Tres episodios de una vida.
840-Teresa de Ávila, la santa del éxtasis.
930-Francisco, el santo del amor.
1041-¡Canta, muchacha, canta!

GÁLVEZ, Manuel
355-El gaucho de los cerrillos.
433-El mal metafísico. *
1010-Tiempo de odio y angustia. *
1064-Han tocado a degüello. (1840-1842.) *
1144-Bajo la garra anglosajona. *
1203-Y así cayó D. Juan Manuel. *

GALLEGOS, Rómulo
168-Doña Bárbara. *
192-Cantaclaro. *
213-Canaima. *
244-Reinaldo Solar. *
307-Pobre negro. *
338-La trepadora. *
425-Sobre la misma tierra. *

851-La rebelión y otros cuentos.
902-Cuentos venezolanos.
1101-El forastero. *

GANIVET, Ángel
126-Cartas finlandesas. Hombres del Norte.
139-Ideárium español. El porvenir de España.

GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente
684-Raquel. Agamenón vengado.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio
162-Poemas arábigoandaluces.
513-Cinco poetas musulmanes. *
1220-Silla del Moro y Nuevas escenas andaluzas.

GARCÍA ICAZBALCETA, J.
1106-Fray Juan de Zumárraga. *

GARCÍA MERCADAL, J.
1180-Estudiantes, sopistas y pícaros. *

GARCÍA Y BELLIDO, Antonio
515-España y los españoles hace dos mil años, según la geografía de Strábon.
744-La España del siglo I de nuestra Era, según P. Mela y C. Plinio. *

GARÍN, Nicolás
708-La primavera de la vida.
719-Los colegiales.
749-Los estudiantes.
883-Los ingenieros. *

GASKELL, Isabel de
935-Mi prima Filis.
1053-María Barton. *
1086-Cranford. *

GELIO, Aulo
1128-Noches áticas. (Selección.)

GÉRARD, Julio
367-El matador de leones.

GIBBON, Edward
915-Autobiografía.

GIL, Martín
447-Una novena en la sierra.

GOBINEAU, Conde de
893-La danzarina de Shamaka y otras novelas asiáticas.
1036-El Renacimiento. *

GOETHE, J. W.
60-Las afinidades electivas.
449-Las cuitas de Werther.
608-Fausto.
752 Egmont.
1023-Hermann y Dorotea.
1038-Memorias de mi niñez. *
1055-Memorias de la Universidad. *
1076-Memorias del joven escritor. *
1096-Campaña de Francia y Cerco de Maguncia. *

GOGOL, Nicolás
173-Tarás Bulba. Nochebuena.
746-Cuentos ucranios.
907-El retrato y otros cuentos.

GOLDONI, Carlos
1025-La posadera.

GOLDSMITH, Oliverio
869-El vicario de Wakefield. *

GOMES BRITO, Bernardo
825-Historia trágico-marítima. *

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis
948-Antología. (Poesías y cartas amorosas.)

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón
14-La mujer de ámbar.
143-Greguerías 1940-45.
308-Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías.
427-Don Ramón María del Valle-Inclán. *
920-Goya. *
1171-Quevedo. *
1212-Lope viviente.

GONCOURT, Edmundo de
873-Los hermanos Zemganno. *

GONCOURT, E. y J. de
853-Renata Mauperin. *
916-Germinia Lacerteux. *

GÓNGORA, Luis de
75-Antología.

GONZÁLEZ DE CLAVIJO, Ruy
1104-Relación de la embajada de Enrique III al Gran Tamorlán. *

GONZÁLEZ MARTÍNEZ Enrique
333-Antología poética.

GONZÁLEZ OBREGÓN, L.
494-México viejo y anecdótico.
GOSS, Madaleine
587-Sinfonía inconclusa. La historia de Franz Schubert. *
GOSS, Madaleine y HAVEN SCHAUFER, Robert
670-Brahms. Un maestro en la música. *
GOSSE, Philip
795-Los corsarios berberiscos. Los piratas del Norte. Historia de la piratería.
814-Los piratas del Oeste. Los piratas de Oriente. *
GRACIÁN, Baltasar
49-El héroe. El discreto.
258-Agudeza y arte de ingenio. *
400-El criticón. *
GRANADA, Fray Luis de
642-Introducción del símbolo de la fe. *
1139-Vida del venerable maestro Juan de Ávila.
GUÉRARD, Alberto
1040-Breve historia de Francia. *
GUERRA JUNQUEIRO, A.
1213-Los simples.
GUEVARA, Antonio de
242-Epístolas familiares.
759-Menosprecio de corte y alabanza de aldea.
GUINNARD, A.
191-Tres años de esclavitud entre los patagones.
GUNTHER, John
1030-Muerte, no te enorgullezcas. *
HARDY, Tomás
25-La bien amada.
HAWTHORNE, Nathaniel
819-Cuentos de Nueva Holanda.
1082-La letra roja. *
HEARN, Lafcadio
217-Kwaidan.
1029-El romance de la Vía Láctea.
HEBBEL, C. F.
569-Los Nibelungos.
HEBREO, León
704-Diálogos de amor.
HEGEL, G. F.
594-De lo bello y sus formas. *
726-Sistemas de las Artes. (Arquitectura, Escultura, Pintura y Música.)
773-Poética.
HEINE, Enrique
184-Noches florentinas.
952-Cuadros de viaje. *
HENNINGSEN, C. F.
730-Zumalacárregui. *
HERCZEG, Francisco
66-La familia Gyurkovics. *
HERNÁNDEZ, José
8-Martín Fierro.
HERNÁNDEZ, Miguel
908-El rayo que no cesa.
HESSE, Hermann
925-Gertrudis.
1151-A una hora de medianoche.
HESSEN, J.
107-Teoría del conocimiento.
HEYSE, Paul
982-El camino de la felicidad.
HOFFMAN, G.
863-Cuentos. *
HOMERO
1004-Odisea. *
1207-Ilíada. *
HORACIO
643-Odas.
HOWIE, Edith
1164-El regreso de Nola.
HUARTE, Juan
599-Examen de ingenios para las Ciencias. *
HUDSON, G. E.
182-El ombú y otros cuentos rioplatenses.
HUGO, Víctor
619-Hernani. El rey se divierte.
652-Literatura y filosofía.
673-Cromwell. *
HUMBOLDT, Alejandro de
1012-Cuatro ensayos sobre España y América. *
HURET, Jules
1075-La Argentina.
IBARBOUROU, Juana de
265-Poemas.
IBSEN, H.
193-Casa de muñecas. Juan Gabriel Borkmann.
ICAZA, Carmen de
1233-Yo, la reina
INSÚA, Alberto
82-Un corazón burlado.
316-El negro que tenía el alma blanca. *
328-La sombra de Peter Wald. *
IRIARTE, Tomás de
1247-Fábulas literarias.
IRIBARREN, Manuel
1027-El príncipe de Viana. *
IRVING, Washington
186-Cuentos de la Alhambra.
476-La vida de Mahoma. *
765-Cuentos del antiguo Nueva York.
ISAACS, Jorge
913-María. *
ISÓCRATES
412-Discursos histórico-políticos.
JACOT, Luis
1167-El Universo y la Tierra.
1189-Materia y vida. *
JAMESON, Egon
93-De la nada a millonarios.
JAMMES, Francis
9-Rosario al sol.
894-Los Robinsones vascos.
JENOFONTE
79-La expedición de los diez mil (Anábasis).
JIJENA SÁNCHEZ, Lidia R. de
1114-Poesía popular y tradicional americana.
JOKAI, Mauricio
919-La rosa amarilla.
JOLY, Henri
812-Obras clásicas de la filosofía. *
JUAN MANUEL, Infante Don
676-El conde Lucanor.
JUNCO, Alfonso
159-Sangre de Hispania.
KANT, Emmanuel
612-Lo bello y lo sublime. La paz perpetua.
648-Fundamentación de la metafísica de las costumbres.
KARR, Alfonso
942-La Penélope normanda.
KELLER, Gottfried
383-Los tres honrados peineros y otras novelas.
KEYSERLING, Conde de
92-La vida íntima.
KIERKEGAARD, Soren
158-Concepto de la angustia.
KINGSTON, W. H. G.
375-A lo largo del Amazonas. *
474-Salvado del mar. *

KIPLING, Rudyard
821-Capitanes valientes. *
KIRPATRICK, F. A.
130-Los conquistadores españoles. *
KITCHEN, Fred
831-A la par de nuestro hermano el buey. *
KLEIST, Heinrich von
865-Michael Kohlhaas.
KOESSLER, Berta
1208-Cuentan los araucanos...
KOROLENKO, Vladimiro
1133-El día del juicio. Novelas.
KOTZEBUE, Augusto de
872-De Berlín a París en 1804. *
KSCHEMISVARA y LI HSING-TAO
215-La ira de Cáusica. El círculo de tiza.
LABIN, Eduardo
575-La liberación de la energía atómica.
LAERCIO, Diógenes
879-*Vidas de los filósofos más ilustres.
936-**Vidas de los filósofos más ilustres.
978-***Vidas de los filósofos más ilustres.
LA FAYETTE, Madame de
976-La princesa de Clèves.
LAÍN ENTRALGO, Pedro
784 La generación del noventa y ocho. *
911-Dos biólogos: Claudio Bernard y Ramón y Cajal.
1077-Menéndez Pelayo. *
1279-La aventura de leer. *
LAMARTINE, Alfonso de
858-Graziella.
922-Rafael.
1073-Las confidencias.
LAMB, Carlos
675-Cuentos basados en el teatro de Shakespeare. *
LAPLACE, P. S.
688-Breve historia de la astronomía.
LARBAUD, Valéry
40-Fermina Márquez.
LARRA, Mariano José de
306-Artículos de costumbres.
LARRETA, Enrique
74-La gloria de don Ramiro. *
85-«Zogoibi».
247-Santa María del Buen Aire. Tiempos iluminados.
382-La calle de la vida y de la muerte.
411-Tenía que suceder... Las dos fundaciones de Buenos Aires.
438-El linyera. Pasión de Roma.
510-Lo que buscaba Don Juan. Artemis.
560-Jerónimo y su almohada. Notas diversas.
700-La naranja.
921-Orillas del Ebro. *
1210-Tres films.
1276-El Gerardo.
LATORRE, Mariano
680-Chile, país de rincones. *
LATTIMORE, Owen y Eleanor
994-Breve historia de China. *
LEÓN, Fray Luis de
51-La perfecta casada.
522-De los nombres de Cristo. *
LEOPARDI
81-Diálogos.
LERMONTOF, M. I.
148-Un héroe de nuestro tiempo.
LEROUX, Gastón
293-La esposa del Sol. *
378-La muñeca sangrienta.
392-La máquina de asesinar.
LEUMANN, Carlos Alberto
72-La vida victoriosa.
LEVENE, Ricardo
303-La cultura histórica y el sentimiento de la nacionalidad. *
402-Historia de las ideas sociales argentinas. *
1060-Las Indias no eran colonias.
LEVILLIER, Roberto
91-Estampas virreinales americanas.
419-Nuevas estampas virreinales: Amor con dolor se paga.
LÉVI-PROVENÇAL, F.
1161-La civilización árabe en España.
LINKLATER, Eric
631-María Estuardo.
LISZT, Franz
576-Chopin.
763-Correspondencia.
LOEBEL, Josef
997-Salvadores de vidas.
LONDON, Jack
766-Colmillo blanco. *
LOPE DE RUEDA
479-Eufemia. Armelina. El deleitoso.
LOPE DE VEGA, F.
43-Peribáñez y el comendador de Ocaña. La Estrella de Sevilla. *
274-Poesías líricas. (Selección.)
294-El mejor alcalde, el rey. Fuenteovejuna.
354-El perro del hortelano. El arenal de Sevilla.
422-La Dorotea. *
574-La dama boba. La niña de plata. *
638-El amor enamorado. El caballero de Olmedo.
842-El arte nuevo de hacer comedias. La discreta enamorada.
1225-Los melindres de Belisa. El villano en su rincón. *
LÓPEZ IBOR, Juan José
1034-La agonía del psicoanálisis.
LO TA KANG
787-Antología de cuentos chinos.
LOWES DICKINSON, G.
685-Un «banquete» moderno.
LOZANO, C.
1228-Historias y leyendas.
LUCIANO
1175-Diálogos de los dioses. Diálogos de los muertos.
LUGONES, Leopoldo
200-Antología poética. *
232-Romancero.
LUIS XIV
705-Memorias sobre el arte de gobernar.
LULIO, Raimundo
889-Libro del Orden de Caballería. Príncipes y juglares.
LUMMIS, Carlos F.
514-Los exploradores españoles del siglo XVI.
LYTTON, Bulwer
136-Los últimos días de Pompeya. *
MAC DONALD, Philip y BOYD CORRELL, A.
1057-La rueda oscura. *

MA CE HWANG
305-Cuentos chinos de tradición antigua.
1214-Cuentos humorísticos orientales.
MACHADO, Antonio
149-Poesías completas. *
MACHADO, Manuel
131-Antología.
MACHADO, Manuel y Antonio
260-La duquesa de Benamejí. La prima Fernanda. Juan de Mañara. *
706-Las adelfas. El hombre que murió en la guerra.
1011-La Lola se va a los puertos. Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. *
MACHADO ÁLVAREZ, Antonio
745-Cantares flamencos.
MAEZTU, María de
330-Antología. Siglo XX. Prosistas españoles. *
MAEZTU, Ramiro de
31-Don Quijote, Don Juan y La Celestina.
777-España y Europa.
MAGDALENO, Mauricio
844-La tierra grande. *
MAISTRE, José de
962-Viaje alrededor de mi cuarto.
345-Las veladas de San Petersburgo. *
MALLEA, Eduardo
102-Historia de una pasión argentina.
202-Cuentos para una inglesa desesperada.
402-Rodeada está de sueño.
502-Todo verdor perecerá.
602-El retorno.
MANACORDA, Telmo
613-Fructuoso Rivera.
MANRIQUE, Gómez
665-Regimiento de príncipes y otras obras.
MANRIQUE, Jorge
135-Obra completa.
MANSILLA, Lucio V.
113-Una excursión a los indios ranqueles. *
MANTOVANI, Juan
967-Adolescencia. Formación y cultura.
MANZONI, Alejandro
918-El conde de Carmagnola.
MANACH, Jorge
252-Martí, el apóstol. *
MAQUIAVELO
69-El Príncipe. (Comentado por Napoleón Bonaparte.)
MARAGALL, Juan
998-Elogios.
MARAÑÓN, Gregorio
62-El Conde-Duque de Olivares. *
129-Don Juan.
140-Tiempo viejo y tiempo nuevo.
185-Vida e historia.
196-Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo.
360-«El Empecinado» visto por un inglés.
408-Amiel. *
600-Ensayos liberales.
661-Vocación y ética y otros ensayos.
710-Españoles fuera de España.
1111-Raíz y decoro de España.
1291-La medicina y nuestro tiempo.
MARCO AURELIO
756-Soliloquios o reflexiones morales. *
MARCOY, Paul
163-Viaje por los valles de la quina. *
MARCU, Valeriu
530-Maquiavelo. *
MARECHAL, Leopoldo
941-Antología poética.
MARÍAS, Julián
894-La filosofía española actual.
991-Miguel de Unamuno. *
1071-El tema del hombre. *
1206-Aquí y ahora.
MARICHALAR, Antonio
78-Riesgo y ventura del duque de Osuna.
MARÍN, Juan
1090-Lao Tszé o El universismo mágico.
1165-Confucio o el humanismo didactizante.
1188-Buda o La negación del mundo. *
MARMIER, Javier
592-A través de los trópicos. *
MÁRMOL, José
1018-Amalia. *
MARQUINA, Eduardo
1140-En Flandes se ha puesto el sol. Las hijas del Cid. *
MARTÍ, José
1163-Páginas escogidas. *
MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio
1190-Canción de cuna.
1231-Tú eres la paz. *
1245-El amor catedrático.
MARRYAT, Federico
956-Los cautivos del bosque. *
MAURA, Antonio
231-Discursos conmemorativos.
MAURA GAMAZO, Gabriel
240-Rincones de la Historia.
MAUROIS, André
2-Disraeli. *
750-Diario. (Estados Unidos, 1946.)
1204-Siempre ocurre lo inesperado.
MAYORAL, Francisco
897-Historia del sargento Mayoral.
MEDRANO, S. W.
960-El libertador José de San Martín. *
MELVILLE, Herman
953-Taipi. *
MÉNDEZ PEREIRA, O.
166-Núñez de Balboa. El tesoro del Dubaibe.
MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino
251-San Isidoro, Cervantes y otros estudios.
350-Poetas de la corte de Don Juan II. *
597-El abate Marchena.
691-La Celestina. *
715-Historia de la poesía argentina.
820-Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana. *
MENÉNDEZ PIDAL, Ramón
28-Estudios literarios. *
55-Los romances de América y otros estudios.
100-Flor nueva de romances viejos. *
110-Antología de prosistas españoles. *
120-De Cervantes y Lope de Vega.
172-Idea imperial de Carlos V.

190-Poesía árabe y poesía europea.
250-El idioma español en sus primeros tiempos.
280-La lengua de Cristóbal Colón.
300-Poesía juglaresca y juglares. *
501-Castilla. Tradición. Idioma. *
800-Tres poetas primitivos.
1000-El Cid Campeador. *
1051-De la primitiva lírica española y antigua épica.
1110-Miscelánea histórico-literaria.
1275-Los godos y la epopeya española. *

MERA, Juan León
1035-Cumandá. *

MEREJKOVSKY, Dimitri
30-Vida de Napoleón. *
737-El misterio de Alejandro I. *
764-El fin de Alejandro I. *
884-Compañeros eternos. *

MÉRIMÉE, Próspero
152-Mateo Falcone.
986-La Venus de Ille.
1143-Carmen. Doble error.

MESA, Enrique de
223-Poesías completas.

MEUMANN, E.
578-Introducción a la estética actual.
778-Sistema de estética.

MIELI, Aldo
431-Lavoisier y la formación de la teoría química moderna.
485-Volta y el desarrollo de la electricidad.
1017-Breve historia de la biología.

MILTON, John
1013-El paraíso perdido. *

MILL, Stuart
83-Autobiografía.

MILLÁN, Francisco
707-Descripción de la provincia del Río de la Plata.

MIQUELARENA, Jacinto
854-Don Adolfo, el libertino.

MIRLAS, León
1227-Helen Keller.

MIRÓ, Gabriel
1102-Glosas de Sigüenza.

MISTRAL, Federico
806-Mireya.

MISTRAL, Gabriela
503-Ternura.
1002-Desolación. *

MOLIÈRE
106-El ricachón en la corte. El enfermo de aprensión.
948-Tartufo. Don Juan o El convidado de piedra.

MOLINA, Tirso de
73-El vergonzoso en Palacio. El burlador de Sevilla. *
369-La prudencia en la mujer. El condenado por desconfiado.
442-La gallega Mari-Hernández. La firmeza en la hermosura.

MONCADA, Francisco de
405-Expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos.

MONTERDE, Francisco
870-Moctezuma II, señor de Anahuac.

MONTESQUIEU, Barón de
253-Grandeza y decadencia de los romanos.
862-Ensayo sobre el gusto.

MOORE, Tomás
1015-El epicúreo.

MORAND, Paul
16-Nueva York.

MORATÍN, Leandro Fernández de
335-La comedia nueva. El sí de las niñas.

MORETO, Agustín
119-El lindo don Diego. No puede ser el guardar una mujer.

MUÑOZ, Rafael F.
896-¡Vámonos con Pancho Villa! *

MURRAY, Gilbert
1185-Esquilo. *

MUSSET, Alfredo de
492-Cuentos: Mimí Pinson. El lunar. Crosiles. Pedro y Camila.

NAPOLEÓN III
798-Ideas napoleónicas.

NAVARRO Y LEDESMA, F.
401-El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra. *

NERUDA, Juan
397-Cuentos de la Malá Strana.

NERVAL, Gerardo de
927-Silvia. La mano encantada. Noches de octubre.

NERVO, Amado
32-La amada inmóvil.
175-Plenitud.
211-Serenidad.
311-Elevación.
373-Poemas.
434-El arquero divino.
158-Perlas negras. Místicas.

NEWTON, Isaac
334-Selección.

NODIER, Carlos
933-Recuerdos de juventud.

NOVALIS
1008-Enrique de Ofterdingen.

NOVÁS CALVO, Lino
194-Pedro Blanco, el Negrero. *
573-Cayo Canas.

NOVO, Salvador
797-Nueva grandeza mexicana.

NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Álvar
304-Naufragios y comentarios. *

OBLIGADO, Carlos
257-Los poemas de Edgar Poe.
484-Patria. Ausencia.

OBLIGADO, Pedro Miguel
1176-Antología poética.

OBLIGADO, Rafael
197-Poesías. *

OBREGÓN, Antonio de
1194-Villon, poeta del viejo París.

O'HENRY
1184-Cuentos de Nueva York.

OPPENHEIMER, R. y otros
987-Hombres y ciencia. *

ORDÓÑEZ DE CEBALLOS, Pedro
695-Viaje del mundo. *

ORTEGA Y GASSET, José
1-La rebelión de las masas.
11-El tema de nuestro tiempo.
45-Notas.
101-El libro de las misiones.
151-Ideas y creencias.
181-Tríptico: Mirabeau o el político. Kant. Goethe.
201-Mocedades.

OSORIO LIZARAZO, J. A.
947-El hombre bajo la tierra. *
OVIDIO, Publio
995-Las heroidas. *
OZANAM, Antonio F.
888-Poetas franciscanos de Italia en el siglo XIII.
939-Una peregrinación al país del Cid y otros escritos.
PALACIO VALDÉS, Armando
76-La hermana San Sulpicio. *
133-Marta y María. *
155-Los majos de Cádiz.
189-Riverita. *
218-Maximina. *
266-La novela de un novelista. *
277-José. *
298-La alegría del capitán Ribot.
363-La aldea perdida. *
588-Años de juventud del doctor Angélico.
PALMA, Ricardo
52-Tradiciones peruanas (1.ª selección).
132-Tradiciones peruanas (2.ª selección).
309-Tradiciones peruanas (3.ª selección).
PAPP, Desiderio
443-Más allá del Sol. (La estructura del Universo.)
980-El problema del origen de los mundos.
PARDO BAZÁN, Condesa de
760-La sirena negra.
1242-Insolación.
PARRY, William E.
537-Tercer viaje para el descubrimiento de un paso por el Noroeste.
PASCAL
96-Pensamientos.
PELLICO, Silvio
144-Mis prisiones.
PEMÁN, José María
234-Noche de Levante en calma. Julieta y Romeo.
1240-Antología de poesía lírica.
PEPYS
1243-Diario. *
PEREYRA, Carlos
286-Hernán Cortés. *
PÉREZ DE AYALA, Martín y GONZÁLEZ DE MENDOZA, Pedro
689-El Concilio de Trento.
PÉREZ DE AYALA, Ramón
147-Las máscaras. *
198-Tigre Juan.
210-El curandero de su honra.
249-Poesías completas. *
PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán
725-Generaciones y semblanzas.
PÉREZ FERRERO, Miguel
1135-Vida de Antonio Machado y Manuel. *
PÉREZ MARTÍNEZ, Héctor
531-Juárez, el Impasible.
807-Cuauhtemoc. (Vida y muerte de una cultura.)
PFANDL, Ludwig
17-Juana la Loca.
PIGAFETTA, Antonio
207-Primer viaje en torno al Globo.
PLA, Cortés
315-Galileo Galilei.
533-Isaac Newton. *
PLATÓN
44-Diálogos. *
220-La República o el Estado.
639-Apología de Sócrates. Critón o El deber del ciudadano.
PLOTINO
985-El alma, la belleza y la contemplación.
PLUTARCO
228-Vidas paralelas: Alejandro-Julio César.
459-Vidas paralelas: Demóstenes-Cicerón. Demetrio-Antonio.
818-Vidas paralelas: Teseo-Rómulo. Licurgo-Numa.
843-Vidas paralelas: Solón-Publicola. Temístocles-Camilo.
868-Vidas paralelas: Pericles-Fabio Máximo. Alcibíades-Coriolano.
918-Vidas paralelas: Arístides-Marco Catón. Filopemen-Tito Quincio Flaminino.
946-Vidas paralelas: Pirro-Cayo Mario. Lisandro-Sila.
969-Vidas paralelas: Simón-Lúculo. Nicias-Marco Craso.
993-Vidas paralelas: Sertorio-Eumenes. Foción-Catón el Menor.
1019-Vidas paralelas: Agis-Cleómenes. Tiberio-Cayo Graco.
1043-Vidas paralelas: Dion-Bruto.
1095-Vidas paralelas: Timoleón-Paulo Emilio. Pelópidas-Marcelo.
1123-Vidas paralelas: Agesilao-Pompeyo.
1148-Vidas paralelas: Artajerjes-Arato Galba-Otón.
POE, Edgard Allan
735-Aventuras de Arturo Gordon Pym. *
POINCARÉ, Henri
379-La ciencia y la hipótesis. *
409-Ciencia y método. *
579-Últimos pensamientos.
628-El valor de la ciencia.
POLO, Marco
1052-Viajes. *
PORTNER KOHLER, R.
734-Cadáver en el viento. *
PRAVIEL, Armando
21-La vida trágica de la emperatriz Carlota.
PRÉVOST, Abate
89-Manon Lescaut.
PRÉVOST, Marcel
761-El arte de aprender.
PRIETO, Jenaro
137-El socio.
PUIG, Ignacio
456-¿Qué es la física cósmica? *
990-La edad de la Tierra
PULGAR, Fernando del
832-Claros varones de Castilla.
PUSCHKIN, A. S.
123-La hija del capitán. La nevasca.
1125-La dama de los tres naipes y otros cuentos.
1136-Dubrovsky. La campesina señorita.
QUEVEDO, Francisco de
24-Historia de la vida del Buscón.
362-Antología poética.
536-Los sueños. *

626-Política de Dios y gobierno de Cristo. *
937-Vida de Marco Bruto.
QUILES, S. I., Ismael
467-Aristóteles. Vida. Escritos y doctrina.
527-San Isidoro de Sevilla.
874-Filosofía de la religión.
1107-Sartre y su existencialismo.
QUINTANA, Manuel José
388-Vida de Francisco Pizarro.
826-Vida de los españoles célebres: El Cid. Guzmán el Bueno. Roger de Lauria.
RACINE, Juan
839-Athalia. Andrómaca.
RAINIER
724-África del recuerdo. *
RAMÍREZ CABAÑAS, J.
358-Antología de cuentos mexicanos.
RAMÓN Y CAJAL, Santiago
90-Mi infancia y juventud. *
187-Charlas de café.
214-El mundo visto a los ochenta años. *
227-Los tónicos de la voluntad. *
241-Cuentos de vacaciones.
1200-La psicología de los artistas.
RAMOS, Samuel
974-Filosofía de la vida artística.
1080-El perfil del hombre y la cultura en México.
RANDOLPH, Marion
817-La mujer que amaba las lilas.
837-El buscador de su muerte. *
RAVAGE, M. E.
489-Cinco hombres de Francfort. *
REGA MOLINA, Horacio
1186-Antología poética.
REID, Mayne
317-Los tiradores de rifle. *
REISNER, Mary
664-La casa de telarañas. *
RENARD, Jules
1083-Diario.
RENOUVIER, Charles
932-Descartes.
REYES, Alfonso
901-Tertulia de Madrid.
954-Cuatro ingenios.
1020-Trozos de historia literaria.
1054-Medallones.
REYLES, Carlos
88-El gaucho florido.
208-El embrujo de Sevilla.
REYNOLDS, Amelia
718-La sinfonía del crimen.
977-Crimen en tres tiempos.
1187-El manuscrito de Poe.
REY PASTOR, Julio
301-La ciencia y la técnica en el descubrimiento de América.
RICKERT, A.
347-Ciencia cultural y ciencia natural. *
RIVADENEYRA, Pedro de
634-Vida de San Ignacio de Loyola. *
RIVAS, Duque de
46-Romances. *
656-Sublevación de Nápoles capitaneada por Masaniello. *
1016-Don Álvaro o la fuerza del sino.
ROCHEFOUCAULD, F. de la
929-Memorias.
RODENBACH, Jorge
829-Brujas, la muerta.
RODEZNO, Conde de
841-Carlos VII, duque de Madrid.
RODÓ, José Enrique
866-Ariel.
ROJAS, Fernando de
195-La Celestina.
ROJAS, Francisco de
104-Del rey abajo, ninguno. Entre bobos anda el juego.
ROMANONES, Conde de
770-Doña María Cristina de Habsburgo y Lorena.
ROMERO, Francisco
940-El hombre y la cultura.
ROMERO, José Luis
1117-De Herodoto a Polibio.
ROSENKRANTZ, Palle
534-Los gentiles hombres de Lindenborg. *
ROSTAND, Edmundo
1116-Cyrano de Bergerac. *
ROUSSELET, Luis
327-Viaje a la India de los Maharajahs.
ROUSSELOT, Xavier
965-San Alberto, Santo Tomás y San Buenaventura.
RUIZ DE ALARCÓN, Juan
68-La verdad sospechosa y Los pechos privilegiados.
RUIZ GUIÑAZÚ, Enrique
1155-La tradición de América. *
RUSKIN, John
958-Sésamo y lirios.
RUSSELL WALLACE, A. de
313-Viaje al archipiélago malayo.
SÁENZ HAYES, Ricardo
329-De la amistad en la vida y en los libros.
SAID ARMESTO, Víctor
562-La leyenda de Don Juan. *
SAINTE-BEUVE, Carlos de
1045-Retratos contemporáneos.
1069-Voluptuosidad.
1109-Retratos de mujeres.
SÁINZ DE ROBLES
114-El «otro» Lope de Vega.
SAINT-PIERRE, Bernardino de
393-Pablo y Virginia.
SALINAS, Pedro
1154-Poemas escogidos.
SALOMÓN
464-El Cantar de los Cantares. (Versión de fray Luis de León.)
SALTEN, Félix
363-Los hijos de Bambi.
371-Bambi. (Historia de una vida del bosque.)
395-Renni «el salvador». *
SALUSTIO, Cayo
366-La conjuración de Catilina. La guerra de Jugurta.
SAMANIEGO, Félix María
632-Fábulas.
SAN AGUSTÍN
559-Ideario. *
1199-Confesiones. *
SÁNCHEZ-SÁEZ, Braulio
596-Primera antología de cuentos brasileños. *
SANDERS, George
657-Crimen en mis manos. *
SAN FRANCISCO DE ASÍS
468-Las florecillas. El cántico del Sol. *
SAN JUAN DE LA CRUZ
326-Obras escogidas.
SANTA CRUZ DE DUEÑAS
Melchor de
672-Floresta española.
SANTA MARINA, Luys
157-Cisneros.

SANTA TERESA DE JESÚS
86-Las Moradas.
372-Su vida. *
636-Camino de perfección.
999-Libro de las fundaciones. *
SANTILLANA, Marqués de
552-Obras.
SANTO TOMÁS DE AQUINO
310-Suma Teológica. (Selección.)
SANTO TOMÁS MORO
1153-Utopía.
SARMIENTO, Domingo F.
1058-Facundo. *
SCOTT, Walter
466-El pirata. *
877-El anticuario. *
1232-Diario.
SCHIAPARELLI, Juan V.
526-La astronomía en el Antiguo Testamento.
SCHILLER, J. C. F.
237-La educación estética del hombre.
SCHLESINGER, E. C.
955.La zarza ardiente. *
SCHMIDL, Ulrico
424-Derrotero y viaje a España y las Indias.
SÉNECA
389-Tratados morales.
SHAKESPEARE, William
27-Hamlet.
54-El rey Lear. Poemas.
87-Otelo. Romeo y Julieta.
109-El mercader de Venecia. Macbeth.
116-La tempestad. La doma de la bravía.
127-Antonio y Cleopatra.
452-Las alegres comadres de Windsor. La comedia de las equivocaciones.
488-Los dos hidalgos de Verona. Sueño de una noche de San Juan.
635-A buen fin no hay mal principio. Trabajos de amor perdidos. *
736-Coriolano.
769-El cuento de invierno.
792-Cimbelina.
828-Julio César. Pequeños poemas.
872-A vuestro gusto.
SHAW, Bernard
615-El carro de las manzanas.
630-Héroes. Cándida.
SHELLEY, Percy B.
1224-Adonais y otros poemas breves.
SIBIRIAK, Manin
739-Los millones.
SIENKIEWICZ, Enrique
767-Narraciones. *
845-En vano.
886-Hania. Orso. El manantial.
SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de
1033-Infortunios de Alonso Ramírez.
SILIÓ, César
64-Don Álvaro de Luna. *
SILVA, José Asunción
827-Poesías.
SILVA VALDÉS, Fernán
538-Cuentos del Uruguay.*
SIMMEL, Georges
38-Cultura femenina y otros ensayos.
SLOCUM, Joshua
532-A bordo del «Spray». *
SÓFOCLES
835-Ayante. Electra. Las Traquinianas.
SOFOVICH, Luisa
1162-Biografía de la Gioconda.
SOLALINDE, Antonio G.
154-Cien romances escogidos.
169-Antología de Alfonso X el Sabio. *
SOLÍS, Antonio
699-Historia de la conquista de México.
SOPEÑA, Federico
1217-Vida y obra de Franz Liszt.
SOREL, Cecilia
1192-Las bellas horas de mi vida. *
SOUBRIER, Jacques
867-Monjes y bandidos. *
SOUVIRON, José María
1178-La luz no está lejos. *
SPENGLER, O.
721-El hombre y la técnica.
SPINELLI, Marcos
834-Misión sin gloria.
SPRANGER, Eduardo
824-*Cultura y educación. (Parte histórica.)
878-**Cultura y educación. (Parte temática.)
STAËL, Madame de
616-Reflexiones sobre la paz.
655-Alemania.
742-Diez años de destierro. *
STARK, L. M., PRICE, C. A., HILL, A. V. y otros
944-Ciencia y civilización. *
STENDHAL
815-*Historia de la pintura en Italia. (Escuela Florentina. Renacimiento. De Giotto a Leonardo. Vida de Leonardo de Vinci.)
855-**Historia de la pintura en Italia. (De la belleza ideal en la antigüedad. Del bello ideal moderno. Vida de Miguel Ángel.) *
909-Vida de Rossini.
1152-Vida de Napoleón. (Fragmento.) *
1248-Diario.
STEVENSON, Roberto L.
7-La isla del tesoro.
342-Aventura de David Balfour.
566-La flecha negra. *
627-Cuentos de los mares del Sur.
666-A través de las praderas.
776-El extraño caso del doctor Jekyll y míster Hyde Olalla.
1118-El príncipe Otón. *
1146-El muerto vivo. *
1222-El tesoro de Franchard. Las desventuras de John Nicholson.
STOKOWSKI, Leopoldo
591-Música para todos nosotros. *
STONE, I. P. de
1235-Burbank, el mago de las plantas.
STORM, Theodor
856-El lago de Immen.
STORNI, Alfonsina
142-Antología poética.
STRINDBERG, Augusto
161-El viaje de Pedro el Afortunado.
SUÁREZ, S. J., Francisco
381-Introducción a la metafísica. *
1209-Investigaciones metafísicas. *
1273-Guerra. Intervención. Paz internacional. *
SWIFT, Jonatán
235-Viajes de Gulliver. *

SYLVESTER, E.
483-Sobre la índole del hombre.
934-Yo, tú y el mundo.
TÁCITO
446-Los Anales: Augusto-Tiberio. *
462-Historia. *
1085-Los Anales: Claudio-Nerón. *
TAINE, Hipólito A.
115-*Filosofía del arte. *
448-Viaje a los Pirineos. *
505-**Filosofía del arte. *
1177-Notas sobre París. *
TALBOT, Hake
690-Al borde del abismo. *
TASSO, Torcuato
966-Noches.
TEJA ZABRE, A.
553-Morelos. *
TELEKI, José
1026-La corte de Luis XV.
TERENCIO AFER, Publio
729-La Adriana. La suegra. El atormentador de sí mismo.
743-Los hermanos. El eunuco. Formión.
TERTULIANO, Q. S.
768-Apología contra los gentiles.
THACKERAY, W. M.
542-Catalina.
1098-El viudo Lovel.
1218-Compañeras del hombre. *
THIERRY, Agustín
589-Relatos de los tiempos merovingios. *
THOREAU, Henry D.
904-Walden o Mi vida entre bosques y lagunas.*
TICKNOR, Jorge
1089-Diario.
TIEGHEM, Paul van
1047-Compendio de historia literaria de Europa. *
TIMONEDA, Juan
1129-El patrañuelo.
TOEPFFER, R.
779-La biblioteca de mi tío.
TOLSTOI, León
554-Los cosacos.
586-Sebastopol.
TORRES VILLARROEL
822-Vida. *
TOVAR, Antonio
1272-Un libro sobre Platón.
TURGUENEFF, Iván
117-Relatos de un cazador.
134-Anuchka. Fausto.
482-Lluvia de primavera. Remanso de paz. *
TWAIN, Mark
212-Las aventuras de Tom Sawyer.
649-El hombre que corrompió una ciudad.
679-Fragmentos del diario de Adán y Diario de Eva.
698-Un reportaje sensacional y otros cuentos.
713-Nuevos cuentos.
1049-Tom Sawyer detective. Tom Sawyer en el extranjero.
UNAMUNO, Miguel de
33-Vida de Don Quijote y Sancho. *
70-Tres novelas ejemplares y un prólogo.
99-Niebla.
112-Abel Sánchez.
122-La tía Tula.
141-Amor y pedagogía.
160-Andanzas y visiones españolas. *
179-Paz en la guerra. *
199-El espejo de la muerte.
221-Por tierras de Portugal y de España.
233-Contra esto y aquello.
254-San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más.
286-Soliloquios y conversaciones.
323-Recuerdos de niñez y de mocedad.
336-De mi país.
403-En torno al casticismo.
417-El Caballero de la Triste Figura.
440-La dignidad humana.
478-Viejos y jóvenes.
499-Almas de jóvenes.
570-Soledad.
601-Antología poética.
647-El otro. El hermano Juan.
703-Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana.
781-El Cristo de Velázquez.
900-Visiones y comentarios.
UP DE GRAFF, F. W.
146-Los cazadores de cabezas del Amazonas. *
URIBE PIEDRAHITA, César
314-Toá.
VALDÉS, Juan de
216-Diálogos de la lengua.
VALLE-ARIZPE, Artemio del
53-Cuentos del México antiguo.
340-Leyendas mexicanas.
881-En México y en otros siglos.
1067-Fray Servando Teresa de Mier. *
VALLE, R. M.
477-Imaginación de México.
VALLERY-RADOT, René
470-Madame Pasteur. (Elogio de un librito, por Gregorio Marañón.)
VAN DINE
176-La serie sangrienta.
VARIOS
319-Frases.
1166-Relatos diversos de cartas de jesuítas.
VASCONCELOS, José
802-La raza cósmica. *
961-La sonata mágica.
1091-Filosofía estética.
VÁZQUEZ, Francisco
512-Jornada de Omagua y Dorado. (Historia de Lope de Aguirre, sus crímenes y locuras.)
VEGA, El inca Garcilaso de la
324-Comentarios reales. (Selección.)
VEGA, Garcilaso de la
63-Obras.
VEGA, Ventura de la
484-El hombre de mundo. La muerte de César. *
VELA, Fernando
984-El grano de pimienta.
VÉLEZ DE GUEVARA, Luis
975-El Diablo Cojuelo.
VERGA, G.
1244-Los Malasangre.
VERLAINE, Paul
1088-Fiestas galantes. Romanzas sin palabras. Sensatez.
VICO, Giambattista
836-Autobiografía.
VIGNY, Alfredo de
278-Servidumbre y grandeza militar.
748-Cinq-Mars. *
1173-Stello. *
VILLALÓN, Cristóbal de
246-Viajes de Turquía.
264-El Crotalón. *
VILLA-URRUTIA, Marqués de
57-Cristina de Suecia.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Conde de
833-Cuentos crueles. *
VINCI, Leonardo de
353-Aforismos.
650-Tratado de la pintura.*
VIRGILIO
203-Églogas. Geórgicas.
1022-La Eneida. *
VITORIA, Francisco de
618-Relaciones sobre los indios. El derecho de gentes.
VIVES, Luis
128-Diálogos.
138-Instrucción de la mujer cristiana.
272-Tratado del alma. *
VOSSLER, Carlos
270-Algunos caracteres de la cultura española.
455-Formas literarias en los pueblos románicos.
511-Introducción a la literatura española del Siglo de Oro.
565-Fray Luis de León.
624-Estampas del mundo románico.
644-Jean Racine.
694-La Fontaine y sus fábulas.
771-Escritores y poetas de España.
WAGNER, Ricardo
785-Epistolario a Matilde Wasendonk.
1145-La poesía y la música en el drama del futuro.
WAKATSUKI, Fukuyiro
103-Tradiciones japonesas.
WALSH, William Thomas
504-Isabel la Cruzada. *
WALLON, H.
539-Juana de Arco.
WASSILIEW, A. T.
229-Ochrana.
WAST, Hugo
80-El camino de las llamas.
WATSON WATT, R. A.
857-A través de la casa del tiempo o El viento, la lluvia y seiscientas millas más arriba.
WECHSBERG, Joseph
697-Buscando un pájaro azul. *
WELLS, H. G.
407-La lucha por la vida. *
WHITNEY PHYLLIS, A.
584-El rojo es para el asesinato. *
WILDE, José Antonio
457-Buenos Aires desde setenta años atrás.
WILDE, Óscar
18-El ruiseñor y la rosa.
65-El abanico de lady Windermere. La importancia de llamarse Ernesto.
604-Una mujer sin importancia. Un marido ideal. *
629-El crítico como artista.
646-Balada de la cárcel de Reading. Poemas.
683-El fantasma de Canterville.
WILSON, Mona
790-La reina Isabel.
WILSON, Sloan
780-Viaje a alguna parte. *
WISEMAN, Cardenal
1028-Fabiola. *
WYNDHAM LEWIS, D. B.
42-Carlos de Europa, emperador de Occidente. *
WYSS, Juan Rodolfo
437-El Robinsón suizo. *
YÁÑEZ, Agustín
577-Melibea. Isolda y Alda en tierras cálidas.
YEBES, Condesa de
727-Spínola el de las lanzas y otros retratos históricos. Ana de Austria. Luisa Sigea. Rosmithal.
ZAMORA VICENTE, Alonso
1061-Presencia de los clásicos.
ZUNZUNEGUI, Juan Antonio de
914-El barco de la muerte.*
981-La úlcera. *
1084-Las novelas de la quiebra: * Ramón o La vida baldía.
1097-Las novelas de la quiebra: ** Beatriz o La vida apasionada. *
ZWEIG, Stefan
273-Brasil. *
541-Una partida de ajedrez. Una carta.
1149-La curación por el espíritu. Introducción. Mesmer.
1172-Nuevos momentos estelares.
1181-La curación por el espíritu: Mary Baker-Eddy S. Freud. *

* Volumen extra.

EXPLICACIÓN DE LOS COLORES DE LA "COLECCIÓN AUSTRAL"

Serie AZUL:
Novelas y cuentos en general.

Serie VERDE:
Ensayos y Filosofía.

Serie ANARANJADA:
Biografías y vidas novelescas.

Serie NEGRA:
Viajes y reportajes.

Serie AMARILLA:
Libros políticos y documentos de la época.

Serie VIOLETA:
Teatro y Poesía.

Serie GRIS:
Clásicos.

Serie ROJA:
Novelas policíacas, de aventuras y femeninas.

Serie MARRÓN:
Ciencia y técnica. Clásicos de la ciencia.

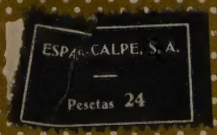
ÚLTIMOS VOLÚMENES EN VENTA

1.241.—PÍO BAROJA: **Los pilotos de altura.** *
1.242.—SAMUEL PEPYS.—**Diario.** *
1.243.—EMILIA PARDO BAZÁN: **Insolación.**
1.244.—G. VERGA: **Los Malasangre.** *
1.245.—G. MARTÍNEZ SIERRA.—**El amor catedrático.**
1.246.—J. M. MACHADO DE ASSÍS: **Don Casmurro.** *
1.247.—TOMÁS DE IRIARTE: **Fábulas literarias.**
1.248.—STENDHAL: **Diario.**
1.249.—A. DEL CASTILLO SOLÓRZANO: **La Garduña de Sevilla y Anzuelo de las bolsas.** *
1.250.—S. VINCENT BENET: **Historia sucinta de los Estados Unidos.**
1.253.—PÍO BAROJA: **La estrella del capitán Chimista.** *
1.272.—ANTONIO TOVAR: **Un libro sobre Platón.**
1.273.—FRANCISCO SUÁREZ, S. J.: **Guerra. Intervención. Paz Internacional.** *
1.274.—BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO. **Historia verdadera de la conquista de la Nueva España.** *
1.275.—RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL: **Los godos y la epopeya española.** *
1.276.—ENRIQUE LARRETA: **El Gerardo.** *
1.277.—GUADALUPE AMOR: **Antología poética.**
1.278.—A. DEL VALLE-ARIZPE: **De la Nueva España.**
1.279.—PEDRO LAÍN ENTRALGO: **La aventura de leer.***
1.280.—RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL: **España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam.**

* **Volumen extra.**

Véase la lista completa en las últimas páginas del texto

●

ESPASA-CALPE, S. A.

COLECCION AUSTRAL